

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

**El teatro breve de Alonso de Olmedo:
estudio y edición**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Fancisco J. Olmedo Bernal

Director

Javier Huerta Calvo

Madrid, 2013

Francisco J. Olmedo Bernal

EL TEATRO BREVE DE ALONSO DE OLMEDO:
ESTUDIO Y EDICIÓN



Tesis doctoral

Dirigida por Javier Huerta Calvo

Madrid

Universidad Complutense de Madrid

2013

Mas ¿cómo he de ser Olmedo
con la cara de un Macías,
bigotillo a la francesa
planta de retrato, y vista
la capita a la gineta
y con el habla de almíbar?

(A. Moreto: *La loa de Juan Rana*)

A mi saga de los Olmedo.

ÍNDICE

PRÓLOGO	1
INTRODUCCIÓN	2
ESTUDIO CRÍTICO	7
1. VIDA Y OBRA DE UN ACTOR DEL SIGLO XVII	8
1.1 Una saga de cómicos: los Olmedo	
A) Alonso de Olmedo Tofiño y Agüero	10
B) Alonso de Olmedo Omeño	21
C) Alonso de Olmedo Escamilla	27
D) Conclusión	28
1.2 La vida cotidiana de un actor del siglo XVII	30
a) La compañía teatral: la familia del actor	31
b) Público y actor, miembros de una misma ceremonia	40
c) La inmoralidad en el teatro	41
1.3 Obra dramática	44
2. ANÁLISIS DE LA OBRA	49
2.1 Clasificación	51
A) Paradigma de acción	52
B) Paradigma de personaje	55
C) El entremés burlesco: <i>Píramo y Tisbe</i>	56
D) Paradigma de representación: los bailes	57
2.2 Análisis	63
A) Acción	63
B) Situación	67
C) Personajes	70
D) Lenguaje	83
a. La versificación	83
b) Figuras y recursos entremesiles	92
E) Representación	98

3. EDICIÓN	102
3.1 Criterios de edición	102
3.2 Noticia bibliográfica	103
3.3 Abreviaturas	112
3.4 Entremeses	113
• <i>La dama toro</i>	113
• <i>Las locas caseras</i>	125
• <i>El sacristán Chinchilla</i>	141
• <i>Píramo y Tisbe</i>	155
3.5 Bailes.....	175
• <i>La abejuela</i>	175
• <i>Las arias</i>	185
• <i>Bernarda y Pascual</i>	191
• <i>Dos áspides trae Jacinta</i>	203
• <i>Las flores</i>	217
• <i>La gaita gallega</i>	229
• <i>Lanturulú</i>	241
• <i>Menga y Bras</i>	249
• <i>La niña hermosa</i>	261
• <i>El retrato, en esdrújulos</i>	267
• <i>Los títulos de comedias</i>	275
3.6. APARATO CRÍTICO	292
3.7. VARIANTES	297
4. BIBLIOGRAFÍA	303
5. RESUMEN Y CONCLUSIONES (en italiano)	309
(en inglés)	317

PRÓLOGO

LA PRIMERA VEZ que tuve noticia de la existencia de Alonso de Olmedo fue durante mi primer año de doctorado. En una de las materias se me ofreció la posibilidad de participar en un proyecto de investigación sobre teatro breve de los siglos de oro: el objetivo principal era el estudio y la edición de textos aún inéditos de autores en su mayoría desconocidos para el gran público: así, Alonso de Olmedo, que alcanzó gran fama como comediante en el siglo XVII y que, como aseguraba un anónimo biógrafo suyo, “escribió algunos entremeses y bailes con gran acierto, discreción y agudeza”. Es probable que el hecho de que compartiéramos apellido me animase a seleccionarlo entre la abigarrada lista que se nos propuso.

Los avatares de la vida y las dificultades de conciliar la investigación con mi trabajo como profesor de español para extranjeros han ralentizado más de la cuenta el proceso que ahora culmina con esta tesis doctoral. Saldo así una deuda con el curioso escritor y cómico, además de con el profesor que cierto día de un año ya muy lejano me lo presentó en aquel curso de doctorado: Javier Huerta Calvo, apasionado investigador y amigo caro, a quien agradezco su paciencia, su confianza y el permanente apoyo que me ha dado a lo largo de estos años.

Extiendo mi agradecimiento a los queridos compañeros con los que compartí muchas horas en este proyecto del teatro breve y a otras ocupaciones, de modo especial a Héctor Urzáiz, Rafael Martín y Gema Cienfuegos.

Los que amamos el teatro estamos convencidos de que éste sobrevivirá el paso de los tiempos porque lo sabemos intrínseco al ser humano e imprescindible en su acontecer. Las obras rescatadas de nuestro patrimonio dramático, como las que se van dando a conocer en el proyecto Teatro Breve Español, han de servir para ampliar la vida escénica. Ese sería nuestro mayor deseo: ver representada sobre las tablas antes o después alguna de estas piezas que, por su búsqueda constante de la risa transgresora, conservan una frescura innegable.

Desde pequeño, el que escribe estas líneas ha dedicado buena parte de su tiempo al teatro, como actor, director, escritor de piezas cortas e investigador. Esas y otras similitudes con las de la vida de Alonso de Olmedo han sido una razón más para concluir el presente trabajo.

Madrid, marzo de 2013

INTRODUCCIÓN

El nombre de Alonso de Olmedo resulta muy familiar entre los estudiosos del Barroco, sabedores algunos de que bajo éste se encuentran tres destacados hombres de teatro: padre, hijo y nieto. El primero es de sobra conocido por su oficio de *autor de comedias* –director de compañía teatral–, cofundador de la cofradía de actores de Nuestra Señora de la Novena y, puntualmente, actor. El segundo –sobre el que trata la presente edición– es uno de los actores más afamados de su época en el papel de *galán*, un poeta y dramaturgo de aguda pluma que nos dejó un legado de entremeses y bailes. El tercer Alonso de Olmedo, hijo del anterior, destacó en donaire como actor *gracioso* y como autor de comedias en alguna ocasión, aunque es menos mencionado por los cronistas de su siglo. De los dos primeros disponemos de abundante información, gracias principalmente al anónimo autor de las vidas de los actores del siglo XVII que se encuentra en el manuscrito 12.918 de la Biblioteca Nacional de España¹, editado por Shergold y Varey [1985]. En él encontramos numerosos datos –a veces con lujo de detalles, otras con evidentes contradicciones– que nos acercan a ellos y permiten tener una idea bastante fiel de sus vidas, una vez hecha la criba mediante el contraste con otros datos como listas de compañías de teatro, contratos de arrendamiento, documentos de la cofradía de actores y partidas de nacimiento o defunción.

Debemos considerar los problemas que acarrea la identidad de un actor–dramaturgo –Alonso de Olmedo y Omeño– cuyo nombre y primer apellido son iguales a los de su padre –Alonso de Olmedo Tofiño y Agüero– y su hijo –Alonso de Olmedo y Escamilla–. Esta cuestión, sumada a lagunas en la exposición de datos –sobradamente experimentadas por los estudiosos de materias antiguas– junto con la ausencia de fechas claves, puede hacernos incurrir en errores al abordar la investigación. Ya el anónimo autor del manuscrito antes mencionado, al hablar de los Olmedo, anota en diversas ocasiones:

Aunque es contingente que se equivoque con su padre hasta averiguar en qué año murió el padre parece es el de ésta página el que hallamos en los siguientes cabildos [...]

En los cabildos del 13 de marzo 1660 y 11 de marzo 1661 hallo a Alonso de Olmedo, y no sé si será el mismo o su hijo pero me inclino a que será el hijo, y en dicho año [...]

¹ BNE, manuscrito impreso 289.

[...] (y dice ser) madre de Alonso de Olmedo, con que creo hablará aquí del hijo y sería mujer del sobredicho. [...] y creo será del que hablamos.

A dicho manuscrito han recurrido los estudiosos a lo largo de los años. En el siglo XIX Casiano Pellicer en su *Tratado histórico* [1804] y Barrera y Leirado en su *Catálogo bibliográfico y biográfico* [1860] se sirvieron de él para estudiar a los dos Olmedos más famosos, si bien se limitaron a copiar las biografías. Cotarelo y Mori en su estudio sobre *Tirso de Molina* [1893] aporta algunos datos más sobre el Olmedo autor, aunque llega a una conclusión errónea sobre la fecha del debú de éste en las tablas, como se verá en el capítulo de las biografías. Años más tarde aparece un estudio del italiano Restori [1903] mucho más amplio sobre ambos farsantes, a colación de su edición crítica sobre piezas teatrales construidas a base de títulos de comedias, moda que el Olmedo de esta edición también ejercitó. El trabajo de Restori resulta bastante completo e, incluso, lúdico, ya que no se resiste a hacer curiosos comentarios sobre la peregrina historia de esta familia. Sin embargo, Restori, al igual que Rennert [1907], aclara algunos errores que el anónimo cronista había cometido al apuntar rumores que corrían por la corte, y que se comentan en esta edición. De nuevo Cotarelo, en su *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas* [1911], dedica un apartado a los Olmedo y, resumidamente, a comentar la obra de nuestro escritor teatral. Diversos estudios de Pérez Pastor, pero especialmente sus *Documentos para la biografía de D. Pedro Calderón de la Barca* [1905], nos facilitan el cotejo de los datos originales con otros llevados a cabo por él, de gran ayuda en el arduo proceso de verificación. Destacamos también el extenso artículo de Díaz de Escovar titulado “Algunos datos sobre el antiguo autor de comedias Alonso de Olmedo” [1909], a través del que seguimos las huellas del Olmedo autor de comedias por la geografía española con su compañía. Escovar recoge aquí la mayoría de los datos dispersos sobre sus hijos, incluido Alonso de Olmedo Omeño, aunque les presta menor atención.

Desde finales del siglo XX contamos con un extracto del manuscrito anónimo de la Biblioteca Nacional de España llevado a cabo por Shergold y Varey [1985]. La reciente publicación en 2008 el CD del *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*² facilita a los investigadores el acceso a gran cantidad de información sobre la vida de los cómicos, recogida por Teresa Ferrer Valls y sus colaboradores en un completo catálogo de sencillo manejo. En dicho diccionario se han volcado datos de

² A Partir de ahora figura como DICAT, 2008.

numerosas fuentes sobre biografías de autores y actores del Barroco, dedicando al Olmedo *autor de comedias* y a nuestro actor numerosas páginas. Este documento ha sido de gran utilidad para contrastar y añadir los datos que sobre los Olmedo he venido recogiendo desde hace años, antes de aparecer el diccionario. Aparte de esta publicación, los estudios llevados a cabo hasta ahora sobre el Alonso de Olmedo actor eran muy limitados, reducidos a breves notas sobre su biografía y a un listado de sus obras, en ocasiones con errores de atribución o confusión de textos, como se comentará en el apartado dedicado a la delimitación de sus piezas de teatro breve.

Sobre el corpus teatral de Alonso de Olmedo, las fuentes coinciden en que sus entremeses y bailes están escritos “con gran acierto, discreción y agudeza” [Shergold/Varey, 1985: 161], al igual que Cotarelo, que elogia la originalidad y soltura de versos de algunos de sus entremeses y bailes. Su producción como dramaturgo merece ser rescatada, ya que casi toda ha permanecido inédita hasta el momento. De sus cuatro entremeses sólo el de *Píramo y Tisbe* fue editado por Ricardo Senabre [1981: 233-244] con una breve noticia biográfica y un incompleto listado del corpus. También han sido publicados cinco de sus bailes: el de *Títulos de comedias*, recogido y anotado por Restori [1903: 185-195], *Las flores*, publicado en la Biblioteca de Autores Españoles [1945, vol.14], *Dos áspides trae Jacinta*, de dudosa atribución —como veremos—, que está publicado en la versión extractada del *Vergel de entremeses* (1675) por Cañedo Fernández [1970: 150-59]. *La abejuela* lo encontramos en la tesis doctoral de Merino Quijano [1981: 227-230], la cual incluye unas notas biográficas sobre Olmedo. Por último, la parte cantada de *El retrato en esdrújulos*, con partitura musical, fue publicado en 2008 por Josa Fernández y Lambai Castro, en su afán de coleccionar canciones y tonos del siglo XVII.

La faceta de Olmedo como poeta también es conocida. Sabemos que “escribió muy buenas coplas así para Palacio como para la Villa” [Shergold y Varey, 1985: 161], que concurrió con unas quintillas a un certamen poético celebrado en la ciudad de Valencia y que es mencionado en el vejamen [Barrera, 1860: 286-287]³, que celebró la publicación en 1674 del tomo de entremeses de Armesto Castro [Cotarelo y Mori, 1911: cix] y que se incluyen unas quintillas suyas en una publicación de Torre y Sebil de 1665, titulado *Luces de la aurora* (R- 17.374) en la Biblioteca Nacional de España. En esta edición se incluye la lista de los poemas que se han encontrado.

³ Certamen poético celebrado en 1665, en las fiestas por la bula de Alejandro VII, instituyendo la Octava de la Purísima Concepción.

El oficio de estos Olmedo y de gran parte de su saga familiar aparecerá siempre vinculado con el teatro: actores y actrices, autores de comedias, dramaturgos y miembros de la cofradía de actores de Nuestra Señora de la Novena. Sin olvidar que este estudio se centra en la obra de Alonso de Olmedo y Omeño, se aportan también datos para evitar en lo posible futuras confusiones entre estos tres hombres de teatro de igual nombre.

ESTUDIO CRÍTICO

1. VIDA Y OBRA DE UN ACTOR DEL SIGLO XVII

1.1. UNA SAGA DE CÓMICOS: LOS OLMEDO

La figura de Alonso de Olmedo Omeño tiene un doble interés por conjugarse en él la faceta de actor, la de escritor teatral y poeta. Su paso por la tablas españolas le granjeó la fama y “grandísimo aplauso” [Shergold/Varey, 1985: 161] y fue considerado uno de los más renombrados galanes y bailarines de la época áurea. Debido a su afición a la poesía y a su cotidiano contacto con las tablas hizo destacadas incursiones como dramaturgo, escribiendo algunas piezas de teatro breve gracias a las que nos queda una huella más palpable de su existencia.

La edición que ahora se presenta sobre sus piezas teatrales breves incluye cuatro entremeses:

La dama toro

Las locas caseras

El sacristán Chinchilla (y Tirra Tirra)

Píramo y Tisbe (entremés burlesco)

En todos ellos se trasluce un profundo conocimiento de las claves teatrales más efectivas en pro del humor: los múltiples y variados enredos, las hilarantes burlas y la parodia de costumbres, lenguaje y mitos clásicos.

En sus bailes destaca el gusto por lo pastoril, la estética cortesana de raigambre tradicional y la estilización de lo popular mediante un lenguaje poético fluido. Olmedo exprime su pluma para dejarnos un legado de once piezas donde los requiebros amorosos, en ocasiones plenos de ironía, sirven para retratar la belleza o los intereses de féminas poderosas y la devoción de sus pretendientes. Zagalas y zagales se visten para los *fastos* cortesanos –lujosas representaciones– y declaran su amor entre cuitas, celos y debates poéticos. Sólo la música, la canción y el baile parecen ser la entente entre los dos sexos y el mejor antídoto contra el mal de amores. Así leeremos los siguientes bailes:

La abejuela

Las arias

Bernarda y Pascual

Dos áspides trae Jacinta (dudosa atribución)

Las flores

La gaita gallega

Lanturulú

Menga y Bras

La niña hermosa

El retrato en esdrújulos

Los títulos de comedias

Para profundizar en la persona del actor galán Alonso de Olmedo, recopilamos cronológicamente la historia de esta saga de faranduleros.

A) ALONSO DE OLMEDO TOFIÑO Y AGÜERO: *autor de comedias*

Alonso de Olmedo Tofiño y Agüero, padre del que estudiaremos, nació en Talavera de la Reina a finales del siglo XVI, fecha aproximada solamente referida por Díaz de Escovar en su estudio titulado *Algunos datos sobre el antiguo autor de comedias Alonso de Olmedo* [1909]. Desde ahora nos referiremos a él como Olmedo Tofiño para diferenciarlo de sus sucesores. Era hijo del mayordomo del conde de Oropesa, al que servía como paje junto con su hermano, que ejercía de caballerizo, y su hermana, camarera de la condesa. La fecha en la que comenzó a dedicarse a la farándula nos la proporciona el mismo Olmedo en una carta que envió en 1640 al rey Felipe IV para solicitar ayuda y protección en sus años de vejez, acosado por penurias económicas. En la epístola –que se copiará más adelante– dice llevar cuarenta años sirviendo al monarca en las fiestas del Corpus, y siendo *autor de comedias* durante veinticuatro años. Eso sitúa el inicio del cabeza de la saga en el teatro en el año 1600, fecha que contradice la mayoría de versiones que aseguran que Olmedo abandonó su servicio al conde y se inició en las tablas cuando se enamoró de la actriz Luisa Robles, hacia 1616, y se unió a la compañía en la que ella se encontraba. Restori [1903] y Rennert [1907] ya habían advertido el error. Ciertamente, encontramos datos anteriores de su pertenencia como representante a la compañía de Antonio Villegas ya en 1602 [Rojo Vega, 1999: 348, 381]⁴. En el acopio de datos hecho en el DICAT sobre su figura hallamos además diversas fechas que atestiguan que formó compañía durante un año con Andrés de Claramonte en 1607 y que actuó en Valencia en 1609. Estando en esta ciudad Olmedo Tofiño tuvo un serio altercado con un burgués que era familiar del Santo Oficio, Pedro Lloriz, quien fue muerto en un duelo con Olmedo. Según Merimée, el joven actor “consiguió escapar y en adelante procuró evitar pasar por Valencia, a donde no regresaría hasta 1619” con la compañía de Claramonte [1913: 187-189]. Al hacerlo tuvo graves problemas con el Santo Oficio, quien quiso vengarse de Olmedo, pero un salvoconducto del rey Felipe IV le protegía.

Más tarde, Olmedo Tofiño fue actor en la compañía de Alonso de Riquelme entre 1610 y 1611, y sabemos que en 1612 estaba de nuevo en la de Claramonte hasta que la abandonó en 1613 para unirse a la de Ana Muñoz. Un año después, en 1614, lo encontramos en la lista de actores –recogida por Fernández Guerra [1871: 184]– de la compañía de Fernán Sánchez Vargas con el apelativo de *el gallardo Olmedo*, nombre que

⁴ Fue acusado en Valladolid de herir a una mula estando en la compañía de Villegas, el cual se comprometía a pagar si el animal moría.

algo define su carácter y apostura. En 1616 varios escritores aseguran que dejó la compañía de Vallejo para fundar la suya propia –fecha que cuadra con la afirmación de Olmedo Tofiño en la carta al rey, antes citada, de que en 1640 llevaba veinticuatro años ejerciendo de autor de comedias– con Luisa Robles a la cabeza del reparto femenino. Probablemente *el gallardo Olmedo* ya flirteaba con la actriz, aunque no deja de sorprendernos un documento de ese mismo año, que sólo menciona Martín Ortega [1989, I: 322v.], y que trata del alquiler de unas carretas para transportar a los actores de su compañía desde Madrid a la villa de Almansa, en el que figura Alonso de Olmedo y su mujer Margarita Humana. Nada más sabemos de la tal Margarita. De no haber algún error en la anotación, ésta pudo haber sido la primera mujer de Olmedo Tofiño, y decimos mujer por no insistir en que fuera su esposa, conocidas las costumbres poco ortodoxas de la vida de los comediantes en lo que a materia matrimonial se refiere, y dadas las dificultades que les suponía a los cómicos casarse antes de la fundación de su futura cofradía de actores. Además, ese mismo año de 1616 figura el nombre de Luisa Robles como *primera dama* de su compañía, la misma Robles que tanto ha dado que hablar por su valentía a cronistas, estudiosos y poetas⁵. Damos por hecho entonces que ni la Robles fue la inspiración que le llevó a dejar su oficio con el conde de Oropesa para subirse a las tablas, ni fue tampoco su primera mujer. Sin embargo, bien podemos afirmar que la conoció antes, en torno a 1614, y que se agregó a la compañía en que ella trabajaba en algún lugar de Andalucía para tratar de seducirla, dado que la mayor parte de los datos así lo corroboran. Lo indudable es que él la conoció y que quedó prendado de los encantos de la afamada actriz, “de buena cara pero muy honrada” [Pellicer, 1804, I: 15], casada con Juan Labadía, autor de comedias y cobrador conocido como *el francés*, al que permanecía fiel a pesar de los requiebros de Olmedo. Lo acontecido a partir de este momento lo reproducimos al pie de la letra, según el testimonio del anónimo cronista de la época recogido por Shergold y Varey [1985: 156, 306]:

Metiose Alonso a representar en aquella compañía⁶ en un lugar de Andalucía con el fin de poder conseguir a Luisa Robles, pero no pudo hasta que el marido de esta dama viajó para concertar que fuese la compañía a Vélez Málaga y Loja, y fue por mar.

⁵ Además de su comentada belleza y de la peculiar historia de su marido, capturado por piratas, Luisa Robles se hizo muy famosa por su valentía en un curioso episodio de su vida –que detalla Fernández Guerra [1871: 291–2]– sobre cómo la actriz salvó el final de la representación de *El Anticristo*, de Ruiz de Alarcón, al sentirse indispuerto el actor que lo representaba. Hasta Góngora, que asistió a la función, no pudo menos que dedicarle un soneto titulado: *Contra Vallejo, autor de comedias, porque representando en una El Anticristo y habiendo de volar por una maroma, no se atrevió y voló por él Luisa de Robles*.

⁶ La compañía de Manuel Vallejo.

Sucedió que salió una fragata de moros y echaron el barco a pique, cautivando a algunos cristianos y, entre ellos, fue capturado este cobrador y autor. Corrió la voz de que el marido se había ahogado porque hubo testigos de que la nave se hundiera y, como el marido no escribía nunca, ni daban noticia los frailes que se ocupaban de pagar los rescates de cristianos, tras hacerse muchas diligencias, Alonso se casó con la que pretendía. El matrimonio iba para tres años hasta que Dios quiso que, habiendo estado prisionero el marido de unos piratas en Marruecos, pudo al fin volver a Granada un día estando comiendo Olmedo con su mujer. Entró preguntando por Alonso de Olmedo y al instante Olmedo lo reconoció, se levantó de la mesa y le dijo a su mujer: “*Señora mía, éste es su marido de Vm.; ha querido mi poca suerte que, queriéndola a Vm. mucho, haya venido su marido a deshacer este matrimonio. Tome Vmd. la mitad de la ropa que fuere mía para su esposo y la mitad del dinero y ropa blanca, todo para su esposo. Yo me voy a otra posada, pues no es bien que yo esté aquí.*”

...Y fuese a otra posada luego⁷. Y, aunque *el francés* aceptó mujer y bienes, “solamente usó de éstos para sustentarse, pero no de la mujer, pues ni él ni Olmedo volvieron a cohabitar con ella, pero entre ellos se mantuvo de allí en adelante una estrecha amistad y buena correspondencia.

Una variante de la historia aparece en Shergold/Varey [1985: 523] cuando se habla de Luisa Robles:

Éste (el francés) era representante, y habiendo de pasar a su tierra a ver a sus parientes se embarcó. Tuvo una gran tormenta en que se fue a fondo la embarcación y habiéndose escapado en una tabla no pudo de unos moros piratas que le cautivaron. A ese tiempo [otro hombre] se salvó en otra tabla y tuvo la fortuna de tomar tierra y trujo la noticia de cómo se había perdido la embarcación y que todos habían perecido.

A pesar de lo que se cuenta en Shergold y Varey, Restori asegura que Luisa Robles y Juan Labadía volvieron a cohabitar, ya que ambos aparecen como marido y mujer en 1627 en la compañía de Manuel Simón [1903: 175].

Tras el regreso del naufragio quedó anulado el matrimonio entre Olmedo y Luisa Robles, de acuerdo con lo que las leyes canónicas y civiles disponían entonces y disponen ahora respecto de la eficacia del primer matrimonio y nulidad del segundo. Los hechos del naufragio debieron de acontecer poco antes de 1618, ya que de ese mismo año Díaz de

⁷ La misma versión, algo más breve, de esta historia en [Barrera y Leirado, 1860: 287].

Escovar recoge una escritura donde se menciona a Luisa Robles como viuda de Juan Labadía [1909: 8, 12]. Concluye Escovar con que los hechos del regreso del naufrago sucederían en 1622, cuando el autor y la Robles se hallaban en Granada trabajando en el Corral de Puerta Real. Ese mismo año Olmedo Tofiño se desplazó a Zaragoza, donde contrajo nuevas nupcias con Jerónima Omeño⁸, hija del mayordomo del conde de Sástago, principal señor de aquella corona. El mayordomo también pertenecía a la farándula y era conocido como Lobaco –Ambrosio Lobaco–, al igual que la madre, cuyo nombre desconocemos pero cuyo apellido –Ornero u Ofiño– fue el que Jerónima usó en lo artístico. Jerónima sería, pues, hermanastra de la famosa actriz Josefa Lobaco. Aunque es posible que actuara antes de 1621, éste es el primer año en que aparece su nombre en la compañía de Hernán Sánchez Vargas, junto al de su padre Lobaco, para el Corpus de Sevilla. Por otro lado, la primera fecha en que figura casada con Olmedo es 1625, en la lista de su compañía en Valencia, en la que cantaba y bailaba. De este matrimonio nacieron seis hijos: Jerónima, Alonso –sobre quien trata esta edición crítica–, María, Juana, Vicente y otro del mismo nombre que murió a los seis años. Se menciona otro hijo más, que murió al nacer prematuramente pero del que no tenemos más noticias. Todos ellos continuaron con la profesión de su padre, perteneciendo las mujeres a su compañía hasta que se casaron, pues la empresa actoral tendía a ser de carácter familiar, dado que el Reglamento de Teatros obligaba a las esposas a trabajar en la agrupación de su marido, y a las solteras a hacerlo junto a sus padres. Las compañías eran academias de vida y teatro en las que los familiares eran, por añadido, compañeros de escena en numerosos casos. Seguimos a Shergold y Varey [1985: 155] y el DICAT para las algunas notas biográficas sobre los hijos:

Jerónima nació en torno a 1623 en Talavera de la Reina y hacía papeles de segunda, tercera dama y bailarina. Trabajó con su hermana María y su padre al menos en 1638 y 1640 y también en 1645, luego, durante la década de los cincuenta, perteneció a las compañías de Diego Osorio, Jacinto Verdugo, Francisco García *el Pupilo* y Pedro de la Rosa. En 1662 formaba parte de la compañía de José Carrillo, donde aparece como mujer de Juan Navarro Oliver, actor y guitarrista. También perteneció a la compañía de Vallejo *el Mozo*, en la que coincidió con su hermano Alonso. Una especial muestra de su devoción le

⁸ También conocida como Gerónima Ornero y Gerónima Ofiño, aunque preferimos el apellido de Omeño de acuerdo con las notas de Shergold y Varey sobre su biografía, donde se afirma que en el libro de cabildos aparece con dicho apellido [1985: 511].

impulsó a regalar dos coronas de plata con baño de oro a la venerada imagen de Nuestra Señora de la Novena, de cuya cofradía fue “mayordoma” en 1687. En 1703 vivía en el madrileño barrio de los actores, en la calle del Niño –hoy Quevedo–, donde murió octogenaria el 19 de enero de 1705.

Sobre Alonso de Olmedo y Omeño, en el que se centra este estudio, se hablará detalladamente en el siguiente apartado.

María empezó a representar en la compañía familiar en Sevilla, su ciudad natal, en 1635, en la que permaneció hasta casarse con el autor Juan Pérez de Tapia, cuya compañía fue de las más aplaudidas en Andalucía desde 1650 y hasta casi tres lustros. Alonso, su cuñado, trabajó en dicha compañía entre 1651 y 1652. María hizo casi siempre segundas y quintas damas, tocaba el arpa, cantaba y bailaba. Murió en Sevilla y se le hicieron honras fúnebres en Madrid en 1668.

Vicente nació en Sevilla y murió a los seis años de edad en la misma ciudad. En su memoria, años más tarde, darían el mismo nombre al hermano menor.

Shergold y Varey [1985] escribe que Juana, nacida en Sevilla, “se casó con Francisco de Salas, bordador, y nunca salió a la tablas”. Sin embargo, en otras fuentes recogidas en el DICAT se apunta que en 1645 actuó en la compañía de su padre en las fiestas del Corpus y en Guadalajara, junto con sus hermanos. También actuó al menos en los años 1655, 1658 y 1660, haciendo segundas damas, cantando y bailando. En 1657 el marido de Juana arrendó el oficio de alguacil del Almirantazgo de Málaga, su uso y ejercicio, que pertenecía a su mujer por merced especial del rey.

Vicente, el menor de todos, nació en Lisboa antes del levantamiento de Portugal, acaecido en 1640. Trabajó junto a sus hermanos Alonso y María en la compañía de Juan de Tapia al menos en 1654 y 1655, haciendo cuartos galanes. Se casó con la famosa actriz Francisca Bezona y aún vivía en 1715, como comenta el anónimo cronista del manuscrito de la Biblioteca Nacional.⁹

Olmedo Tofiño fue uno de los autores de comedias que participó directamente en la fundación de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena, entre los últimos meses de 1630 y los primeros de 1631, aunque este proceso no se concluiría hasta la aprobación de las *Constituciones* de 1634. Sin embargo, ya en 1632, cuando se escrituraron las capitulaciones de la fundación corporativa, aparece nombrado como uno de los diecisiete autores de comedias que proyectaban fundarla. Contrastando datos del DICAT con otros

⁹ El DICAT ofrece amplia información sobre los hermanos de Alonso de Olmedo, sin embargo no creemos oportuno extendernos más sobre sus biografías en este estudio.

estudiosos [Oehrlein, 1992; Subirá, 1960] lo encontramos en diversos cabildos, como en el del 29 de octubre de 1631, día en que se recibieron por cofrades todos los representantes de su compañía y entre ellos a todos sus hijos, incluido nuestro Alonso, con unos cinco años de edad. También figura en los cabildos de 1636, 1637, 1646 y 1649. Profesó siempre gran devoción y afecto, sin faltar en su deber de enviar los donativos para las consabidas obras de caridad.

La fama de la saga Olmedo se extendió por toda la corte; el solo nombre de Alonso de Olmedo Tofiño llenaba corrales y teatros, tanto en Madrid como en provincias a las que acudían con su repertorio de comedias y autos sacramentales para la festividad del Corpus. En Madrid era reclamado constantemente por Felipe IV para todo tipo de eventos y representaciones privadas, como el cumpleaños del rey, el santo de la reina, el nacimiento del príncipe o la recuperación de salud de un miembro de la familia real. Los espacios teatrales que acogían a Olmedo Tofiño eran principalmente los corrales y palacios de la corte, como el Buen Retiro y el Alcázar de Madrid. De éste último abundan datos [Shergold/Varey, 1989] acerca de las lujosas representaciones de su compañía en el Cuarto de la Reina. Pero no sólo la capital sino que también la ciudad de Sevilla llegó a ser una segunda madre para Olmedo, en donde residió largos periodos de su vida.

Simplificamos los datos en un cuadro cronológico de las compañías donde Olmedo Tofiño fue actor, y en qué momentos la suya propia funcionó, usando como fuentes principales el DICAT y a Díaz de Escovar [1909] y Mérimée [1913]. También se incluyen otros datos relevantes de su biografía:

Año	Profesión	Compañía
1600	Actor (debut)	¿?
1602	Actor	Antonio de Villegas
1607	Actor y coautor	Andrés de Claramonte
1609	Actor	Andrés de Claramonte
1610–1611	Actor	Alonso de Riquelme
1612	Actor	Andrés de Claramonte
1613	Actor	Ana Muñoz
1614	Actor (<i>el gallardo Olmedo</i>)	Fernán Sánchez Vargas (Comparte reparto con Luisa Robles)
1615	Actor	Manuel Vallejo
1616–1622	Autor de comedias por decreto real	Alonso de Olmedo
(1616)	(Margarita Humana “su mujer”)	
(1616)	(Luisa Robles 1ª dama)	
(1618)	(Hechos del naufragio y matrimonio con Luisa	

	Robles)	
1623	Autor de comedias	Alonso de Olmedo y Tomás Fernández Cabredo
1624–1626 (1625)	Autor de comedias (Casado con Jerónima Omeño)	Alonso de Olmedo
1630–1631	Autor de comedias (Fundación Cofradía Ntra. Sra. De la Novena)	Alonso de Olmedo y Josepe Salazar
1632–1634	Autor de comedias	Alonso de Olmedo
1635	Autor de comedias y actor (<i>barba</i>)	Alonso de Olmedo
1635	Autor de comedias	Alonso de Olmedo y Pedro Ortegón
1636	Autor de comedias	Alonso de Olmedo y Damián Arias
1637	Autor de comedias (Graves problemas económicos)	Alonso de Olmedo y Pedro Manuel de Castilla
1638	Autor de comedias y actor (<i>barba</i>)	Alonso de Olmedo y Luis Bernardo de Bobadilla
1639	Autor de comedias	Alonso de Olmedo
1640	Actor (Carta al rey Felipe solicitando ayuda)	Manuel Vallejo y L. B. de Bobadilla
1641	Actor	Manuel Vallejo
1643	Autor de comedias y actor	Alonso de Olmedo
1644	Autor y actor (<i>segundos galanes</i>)	Alonso de Olmedo
1645–1648 (1647)	Autor de comedias (Rehabilitado en su hidalguía)	Alonso de Olmedo
1651	Muere en Madrid	

Queda claro, pues, que de Olmedo Tofiño como actor hay constancia desde 1602 hasta 1616, año en que se asentó como autor de comedias por decreto real, y así continuaría prácticamente hasta 1648, excepción hecha de las asociaciones con otros *autores* para codirigir la compañía o actuar en ella.

A mitad de los años treinta Olmedo Tofiño no debió de tener gran fortuna en sus empresas teatrales; prueba de ello es la asociación que hubo de hacer con diversos autores de comedias y las incursiones como *barba* y segundo galán sobre las duras tablas. Sabemos por el DICAT que en 1637 el *autor* –que debía de rondar los cincuenta años– se encontraba en una difícil situación económica teniendo que mantener a sus seis hijos. Olmedo Tofiño venía frecuentando fiadores y prestamistas, no siempre recibía la cantidad de dinero pactada por sus representaciones, arrendaba corrales, y, en definitiva, en esas fechas no tenía dinero para pagar a sus actores, por lo que su compañía se disolvió y fue absorbida por otras –en el mejor de los casos–, llevándose consigo a algunos miembros de su familia. A principios de 1637 pidió licencia al rey para que le permitiera salir de la corte y poder reunir una nueva compañía –ya que en la suya había habido bajas importantes– y

reclutó a buenos actores y músicos, pero seguía sin fondos y tuvo que solicitar la ayuda del monarca. Sabemos que su compañía funcionó al menos hasta octubre de ese año.

Asegura Díaz de Escovar [1909: 26, 28] que en 1638 formó una compañía de representantes con Luis Bernardo de Bobadilla, durante un año, con pérdidas y ganancias a partes iguales. Tenían que representar en ella María y Jerónima, sus dos hijas. En ese mismo año ambos firmaron una escritura con Juan Rodríguez de Andriago, también autor, para la casa de comedias de Toledo con la intención de hacer treinta representaciones desde el día de Pascua de Resurrección, pero no hay datos que atestigüen la presencia de Olmedo en Toledo, antes bien “parece ser que debieron nacer entre ellos disidencias, separándose Olmedo y continuando juntos Bobadilla y Rodríguez”.

Por tales razones, Olmedo Tofiño, un preferido de los cortesanos, el que tantas veces deleitó a Felipe III y Felipe IV en las representaciones del Buen Retiro, el que se disputaban los arrendadores de los corrales de provincias y tenía licencia del rey para representar donde quisiera, optó por pedir protección a la ciudad de la Giralda que siempre le agasajó. En efecto, el ayuntamiento lo socorrió uniéndolo a la compañía de Manuel Vallejo, al igual que a sus hijas María y Jerónima, y a su hijo Alonso de Olmedo. Ésta es la carta que Olmedo Tofiño dirigió al ayuntamiento de Sevilla en 1640:

Alonso de Olmedo, autor de comedias, digo: que yo ha cuarenta años que sirvo a V.S. en las fiestas del Santísimo Sacramento, y en los 24 que he sido autor he hecho 12 fiestas con la aceptación que V.S. sabe, pues tengo decreto de V.S. para tener las fiestas siempre que las pida. Ogaño, por mis necesidades no he podido servir a V.S. si no es con mis hijas o mi persona para restaurar algo de mi necesidad. Suplico a V.S. me honre con las mercedes que acostumbra como tan gran Príncipe.

[Díaz de Escovar, 1909: 29]

Es éste un testimonio de primera mano sobre su desdichada vejez que acredita las penurias económicas que el autor de comedias estaría sufriendo. El documento también sirve para aclarar que en el año 1600 Olmedo Tofiño comenzó a dedicar su vida al teatro como actor, que luego pasaría a ser autor de comedias, en 1616, y que lo siguió siendo al menos hasta 1640 o, como ya sabemos, hasta 1648, tres años antes de su muerte. En definitiva, un actor que comenzó de primer galán, continuó como director de su compañía y completó su tiempo de *barba*, acompañado siempre por otros miembros de su familia.

Siete años después de la carta de Olmedo Tofiño al rey, en 1647, Felipe IV le concedió ejecutoria de Infanzón Aragonés –por decreto del 20 de mayo y firmada por el secretario Antonio Carnero– habilitándole, junto con sus hijos, en su hidalguía e infanzonaje, parabienes anteriormente anulados por haberse dedicado a la profesión cómica que, como sabemos, era incompatible con tales rangos y con el beneficio de los fueros. El Real Decreto se halla en la Biblioteca Nacional de España y también recogido por Shergold y Varey [1985: 338]. Según el anónimo cronista de las vidas de actores, la carta estaba en posesión de Vicente de Olmedo, hijo menor de Olmedo Tofiño, en 1717. Ésta es una parte de la cédula real:

Cédula. El Rey. Por cuanto por parte de vos, Alonso de Olmedo y Tofiño, me habéis hecho relación que vos tenéis tres hijas doncellas y dos hijos estudiantes, y el mayor de ellos está ordenado de grados y corona y graduado de bachiller en cánones por la Universidad de Salamanca, y que vos y vuestros hijos sois hijosdalgo e infanzones en el mi reino de Aragón, de que tenéis carta ejecutoria, la cual por provisión de los de mi Consejo de 30 de octubre del año pasado de 1646, os está mandada guardar, y que por haber sido autor de comedias estáis inhabilitado de poder tener oficios reales ni concejiles, suplicándome que para que en ningún tiempo se os pueda poner a vos ni a vuestros hijos y descendientes por esta razón ningún embarazo ni impedimento en las pretensiones que tuvieren de oficios y otras dignidades, se ha servido de habilitaros a vos y a ellos para poderlos tener y gozar o como la mi merced fuese, y yo lo he tenido por bien, y por la presente os hago hábil y capaz para que vos y vuestros hijos y descendientes podáis y puedan tener y ser admitidos en cualesquier ciudades, villas y lugares de estos mis reinos y señoríos a todos y cualesquier oficios públicos reales y concejiles de que por mí y otras personas fueredes proveído y gozar y gocen de todas las honras, gracias, mercedes, franquezas, libertades, exenciones, preeminencias, prerrogativas e inmunidades y otras más de que gocen los demás naturales de estos dichos mis reinos, sin que vos ni a los dichos vuestros hijos y descendientes ahora ni en ningún tiempo se os ponga objeción, duda ni dificultad alguna, no embargante que hayáis sido autor de comedias [...] y mando a [...] cualesquier mis jueces y justicias de estos dichos mis reinos y señoríos, que guarden y cumplan y hagan guardar y cumplir esta mi cédula y lo en ella contenido, y declare que de esta merced sea pagado el derecho de la media anata. Fecho en Madrid a 20 de mayo de 1647 años.– YO EL REY. – Por mandato del Rey nuestro señor.– Antonio Carnero.– Concuerda con la cédula real original que conserva en sobre dicho Vicente de Olmedo.

Es posible, ya que no hallamos nada que lo refute, que el autor de comedias no volviera a dedicarse a los asuntos teatrales durante los dos o tres últimos años de su vida, exhausto de batallar con las cuestiones pecuniarias y con el ajetreo de los constantes viajes a que estuvo sometido durante los más de cuarenta años que duró su brillante carrera. Díaz de Escovar [1909] apunta que, tras dejar las tablas, se retiró a Zaragoza. Rehabilitado en su original hidalguía, Olmedo Tofiño murió en Madrid en 1651¹⁰. Su viuda, Jerónima Omeño, desde entonces se dedicó a hacer de representante de la vida civil –curadora– de sus hijos, concertando con diversas compañías en nombre de ellos, aunque tomamos nota de una de sus últimas incursiones en la escena en la compañía de Diego Osorio, en 1654, donde fue contratada para hacer segundas o terceras damas y para bailar. Jerónima Omeño murió en 1661¹¹ y fue enterrada en la Parroquia de San Sebastián.

Vemos en un romance que circulaba en torno a 1682 entre los *tertulianos* –público teatral compuesto por eruditos e intelectuales– una noticia respecto de la causa de la muerte de Olmedo Tofiño:

Porque, si mal no me acuerdo,
ha mucho que murió Ascanio,
que se retiró *el Pupilo*
y que dejó el siglo Prado.
que Moralón está cojo,
que a Olmedo acabó el catarro,
y que la Vaca y Quiñones
de su ejercicio faltaron.

[*apud* Pellicer, 1804: 140–43]

Hasta ahora se venía pensando que el Olmedo del que habla el texto era Olmedo Omeño, hijo del autor de comedias, pero creemos que los versos se refieren a su padre, Olmedo Tofiño, porque el romance, que data de 1682, según Pellicer, dice que “si mal no me acuerdo, ha mucho que murió Ascanio” –actor de la compañía de Olmedo Tofiño–, “que dejó el siglo [Antonio del] Prado” –en 1658–, también que “se retiró el Pupilo” –Francisco García, autor y actor, dejó de ser autor en los años 70 y se dedicó a

¹⁰ Sólo Fernández Guerra da la fecha de 1647, la cual creemos errónea porque el manuscrito del cronista anónimo de la Biblioteca Nacional, del que todos bebemos, dice que Olmedo Tofiño murió dos años después de que Mariana de Austria llegara a ser reina, hecho que aconteció en 1649.

¹¹ Cotarelo confunde la fecha de su muerte con la de 1665. En DICAT (Jerónima Omeño, 1661) se apunta que el Libro de Hacienda de la Cofradía su muerte en 1661.

actuar– y que La Vaca dejó de ejercer –murió en 1653–, igual que Quiñones –María de Quiñones, *¿la Condesica?*– que falleció en 1676. Los hechos a que se refieren estos versos del romance se remontarían a bastantes años antes de 1682. Es una coincidencia que la fecha del romance sea la misma de la muerte de Olmedo Omeño, razón por la que algunos estudiosos pensaron que se le mencionaba, pero no tiene sentido incluir este hecho junto con otros que sucedieron decenas de años antes, máxime cuando el primer y segundo verso alejan los hechos del presente.

B) ALONSO DE OLMEDO Y OMEÑO: *actor y comediógrafo*

Alonso de Olmedo y Omeño, hijo de Alonso de Olmedo Tofiño y Jerónima Omeño, nació “en un lugar de Aragón hacia 1626” [Cotarelo, 1911: cix], o concretamente en Zaragoza, según González Hernández [1986: 192]. En numerosas ocasiones figura en las fuentes como Alonso de Olmedo Tofiño o Tufiño, igual que su padre, lo que era un hecho habitual en el Siglo de Oro. Generalmente aparece como Alonso de Olmedo, a secas, y en su juventud se le añadió el apodo de *el mozo*¹², como lo refieren los repartos de las compañías de Bobadilla y Manuel Vallejo de 1640. En una sola ocasión –la partida de nacimiento de su hijo Alonso Amando [Cotarelo, 1916: 177 n.1]– descubrimos su nombre de pila: Alonso *Pedro Tofiño*. Sin embargo, dado que en esta sola ocasión aparece así y para evitar confusiones, nos referiremos a él desde ahora como Olmedo Omeño, añadiendo el apellido de su madre, o simplemente como Alonso de Olmedo.

Dada la relevancia de su antecesor en la fundación de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena, no sorprende que en 1631 fuese recibido en ella, inscrito en la compañía teatral de su padre junto a sus hermanos, por lo que los vínculos con el teatro comenzaron desde su infancia, cuando contaba con unos cinco años. Pero, tal vez, escarmentado por los problemas económicos que su antecesor había sufrido –comenta Restori [1903: 179]– “non ebbe mai la pericolosa ambizione d’esser capo di compagnia e si contentò d’essere attore e raggiunse le più eccelse vette dell’arte”. Por ello cursó estudios y, como leemos en la cédula real y en el comentario de Shergold y Varey [1985: 161], “fue ordenado de *grados* y *corona* y se graduó de Bachiller en Cánones por la Universidad de Salamanca, donde aprovechó muy bien sus estudios como asegura quien allí le conoció”. Sin embargo no llegó a ejercer el derecho canónico, sino que se vio abocado a ampliar la saga de actores y a engrandecerla, atraído por la inquietante vida de los cómicos y fiel a su vocación histriónica.

En 1652 se casó con María Antonia de León, actriz con fama de hermosa con la que compartía tablas en la compañía de Mariana Vaca, en la que trabajaban, la una representando segundas damas y el otro de terceros galanes. Poco después del enlace la pareja se dirigió a Madrid, donde el Almirante de Castilla –Juan Gaspar de Enríquez de

¹² La función del apodo –coletilla más bien en este caso– servía para distinguir a padres e hijos homónimos que estaban en activo en el mismo periodo. Esto era costumbre entre los faranduleros, lo que demuestra el orgullo profesional de los actores del XVII. Sobre apodosos ver el estudio de Mimma de Salvo [Salvo, 2002].

Cabrera– quedó prendado de su hermosura. Una noche, cuenta el anónimo cronista, cuando la actriz Antonia salía de la Casa de la Comedia, el almirante, que acechaba junto a otros hombres de su confianza, se la llevó “a su casa con alguna violencia y, dando Alonso muchas muestras de sentimiento no la volvió a ver más” [Shergold/Varey 1985: 161]. Grande debía de ser el poder del almirante cuando pudo salir impune de su delito, a pesar del escándalo que se armó en la corte y de las quejas del mismo Olmedo. Casiano Pellicer compara este insólito hecho con el rapto de Paris a Elena, relacionando a Olmedo con el griego Menelao. No es de extrañar que la mujer del almirante de Castilla perdiera el juicio, como informa Barrionuevo en sus *Avisos* del año 1657, por “los despegos, desaires y mala vida que su marido le da, que es cosa rematada, como todos lo hacen, siendo en esta parte el más desordenado de cuantos hay, buscando siempre modos exquisitos de darle pesadumbre.” [1911, III: 381].

Este Juan Gaspar Enríquez de Cabrera había heredado los títulos de Almirante de Castilla y duque de Medina de Rioseco en 1647. Por Maura y Gamazo [1990] sabemos que el cronista del reinado de Carlos II lo describe como un hombre horrible, ambicioso y prácticamente viudo, dada la enfermedad de la condesa su mujer, como documenta también Pellicer. Por la puerta excusada del jardín de su palacio, situado en el Paseo de Recoletos, se daba entrada a mujeres “tapadas de lindo garbo, y la verde fronda de los árboles sombreaba complaciente a muy bellas mujeres: comediantas de tronío, señoras de modesta condición y aún garridas mozas de barrio”. Por otro lado, dice el ameno autor italiano [Restori, 1903: 179] que el almirante era “così affezionato alle comedie (e anche alle comiche, pare) che aveva nella sua villa *un teatro de comediantes para su recreo y el de sus amigos*”.

Al igual que la peregrina historia de su padre, Alonso de Olmedo tuvo que buscar nueva compañera y la encontró en la famosa cantora María de Anaya, de la compañía de Sebastián del Prado, a la que el mismo autor pretendía. Tal vez por celos de Prado este amor trató de ser impedido y, “por apartarla de la correspondencia que tenía con Alonso, la enviaron con una compañía –la de Sebastián del Prado– que pasó a París” en 1660 [Shergold y Varey, 1985: 579]. Este hecho creó gran revuelo en los círculos teatrales. Sin embargo, muy a pesar de Prado, el remedio llegó tarde, pues en París la Anaya dio a luz a un hijo de Olmedo: Gaspar de Olmedo¹³, que también sería actor de fama en papeles de segundo galán y gracioso, y que escribió el baile de *La Valenciana* y un baile de *El retrato*.

¹³ Gaspar de Olmedo se casó dos veces, con Beatriz Rodríguez y Margarita Ruano [Shergold/Varey 1985: 190]. Murió en León en 1707.

Durante un tiempo Prado no pudo impedir esta relación, pues nos consta que en 1662 Olmedo y la Anaya, residentes en la calle Cantarranas –casas de Martín Medina–, ambos solteros, tuvieron un segundo hijo al que llamaron Alonso Amando¹⁴, del que no hay más datos. Es probable, por la cercanía de fechas, que también fuera hija de la pareja la niña María de Anaya, que falleció a los cuatro meses de su nacimiento, en 1663.

Más duradera fue su relación con una actriz veintidós años más joven que él, muy celebrada por su habilidad musical, aunque también hacía primeras y terceras damas: Manuela de Escamilla –o Vázquez–¹⁵, hija del autor Antonio de Escamilla. Ambos vivían en la calle Ave María, también en el madrileño barrio de los actores. En 1668 tuvieron un hijo, fuera de matrimonio, al que llamaron Alonso Anacleto Jerónimo¹⁶, del que se hablará en el siguiente apartado.

Respecto a la faceta de actor profesional de Olmedo Omeño –aparte de su labor de dramaturgo– sabemos que representó casi siempre primeros galanes, al menos desde 1653, y es muy posible que su primer papel importante lo representara en 1660 con la compañía de Pedro de la Rosa, que estaba en Madrid y estrenó en septiembre la comedia *Amar sin favorecer*, de Román Montero, con el papel principal de Segismundo, Príncipe de Transilvania [Díaz de Escovar, 1909: 30]. De primer galán continuó durante toda su vida, compitiendo con los mejores –como Sebastián del Prado– dividiendo en la Corte los pareceres y siendo, ambos, muy aplaudidos. Ya en 1670, con Olmedo en Madrid al frente en el reparto masculino de la compañía de Escamilla, comenzó entre ambos galanes una rivalidad artística que provocaría grandes escándalos “que dieron mucho que hacer a los golillas¹⁷” [1909: 30]. Uno de los autores anónimos de la obra extractada por Shergold y Varey [1985: 161] asegura haberlo conocido “haciendo galanes y lo continuó siempre”.

¹⁴ Cotarelo [1916: 176] afirma que Alonso Amando “hijo natural de Alonso de Olmedo y María de Anaya, solteros” fue bautizado en la parroquia de San Sebastián de Madrid, el 18 de abril de 1662.

¹⁵ La Escamilla estuvo casada dos veces antes de conocer a Olmedo: una con el actor Miguel Dieste, a los trece años –con quien tuvo un hijo llamado Miguel Escamilla, y otra con el comediógrafo Francisco de Monteser, que pugna en autoría con Olmedo por el baile de *Dos áspides trae Jacinta* y con quien tuvo una hija llamada Teresa de Monteser, trabajó casi siempre en la compañía de su padre. Esta afamada actriz vivía de limosna en Valencia cuando se retiró del teatro. Murió en 1721.

¹⁶ Según Cotarelo [1916: 177n.1), “consta en la iglesia parroquial de San Sebastián de Madrid la partida bautismal, fechada el 21 de julio 1668, de Alonso Anacleto Jerónimo, nacido el día 11 de dicho mes, hijo de Alonso Pedro Tofiño y Manuela Vázquez, su legítima mujer”. Cotarelo añade que *Pedro* era el segundo nombre de Alonso de Olmedo Tofiño y que Manuela Vázquez era Manuela de Escamilla, ya que Vázquez era su verdadero nombre. Éste es el único documento donde consta Olmedo Omeño como Alonso Pedro Tofiño.

¹⁷ Los golillas eran los *colegiales* que se habían formado en los elitistas colegios mayores de las universidades de Salamanca, Valladolid o Alcalá de Henares (lo que les garantizaba los mejores puestos en las instituciones de poder político y religioso).

Adjuntamos un esquemático cuadro de las fechas y las compañías en que Olmedo Omeño actuó, basado en las listas de las compañías en el momento de firmar el contrato, lo que no excluye las posibles modificaciones que éstas sufrieran a lo largo de la temporada¹⁸:

Función	Fecha	Compañía
Inscrito en la Cofradía	1631	Alonso de Olmedo (Tofiño)
<i>Actor y bailarín</i>	1639?	Alonso de Olmedo (Tofiño) ¹⁹
<i>Representante y bailarín (El mozo)</i>	1640– 1641	Manuel (Álvarez de) Vallejo
¿?	1642–1648	¿?
¿Autor y actor?	1648–1649	¿Sustituyó a su padre?
¿?	1649–1651	¿?
<i>Tercer galán</i>	1652	Diego Osorio y Mariana Vaca (casado con María Antonia de León)
<i>Primer galán</i>	1653–1659	<i>Juan Pérez de Tapia</i>
<i>Primer galán</i>	1659	Diego Osorio y Pedro de la Rosa
<i>Primer galán</i>	1660	Diego Osorio y <i>Pedro de la Rosa</i> (con sus hermanos: María, Jerónima y Vicente) (con María de Anaya)
<i>Primer galán</i>	1661	Antonio de Escamilla
<i>Primer galán</i>	1662–1663	Simón Aguado y Juan de la Calle
<i>Primer galán</i>	1663–1672	Antonio de Escamilla (tiene a su hijo Alonso con Manuela Escamilla)
<i>Primer galán</i>	1673–1674	Manuel Vallejo (<i>el mozo</i>)
<i>Primer galán</i>	1675	Vallejo, Escamilla y Aguado
<i>Galanes y Sobresaliente (1678)</i>	1676 (sarao)1678	Antonio de Escamilla
<i>Galanes</i>	1679–1681	Manuel Vallejo
<i>Primer galán</i>	1682	<i>Escamilla y Vallejo</i>

En resumen, en 1631 Alonso de Olmedo Omeño, niño aún, ya figuraba en la compañía de su padre como actor y bailarín, si atendemos a Rennert. Cuando contaba con unos catorce años, entre 1640 y 1641, subió a las tablas como Alonso de Olmedo *el mozo* en la compañía de Manuel Vallejo. Entre 1642 y 1647, periodo del que no tenemos datos, bien pudo trabajar en la compañía familiar, que funcionaba durante ese periodo, o bien

¹⁸ Parte de los datos aparecen en Ohrlein [1992: 320] y se han añadido los que aporta Díaz de Escovar [1909], en cursiva. Las principales fuentes que Ohrlein utiliza son de Pérez Pastor [1901; 1905; 1914]. Los datos del DICAT se incluyen en negrilla.

¹⁹ “Según Rennert (R, 541), que remite a Sánchez Arjona, Olmedo Omeño actuó y bailó en la compañía de su padre en Sevilla en este año, pero en Sanchez Arjona no figura esta noticia.” [apud DICAT: Olmedo Tofiño, 1639].

cursaría estudios en las aulas salmantinas. Es posible, indica Gaspar Merino [1981: 47], que sustituyese a su padre como autor de la compañía en 1648 y 1649, lo cual es verosímil si tenemos en cuenta que un año antes Olmedo Tofiño había sido rehabilitado en su hidalguía y se retiró a Zaragoza, aunque los tres años siguientes, hasta 1651, también podría haber estado en dicha compañía. En 1652 formó una asociación de actores con Diego Osorio (DICAT) al que seguirían como si fuera un autor, hasta que inició su carrera teatral en diversas compañías de renombre: la de Diego Osorio, Mariana Vaca, Juan Pérez de Tapia, Pedro de la Rosa²⁰, Antonio de Escamilla, Simón Aguado y Manuel Vallejo *el mozo*. Desde 1658, y durante prácticamente veinte años, vivió casi siempre en Madrid y sería *primer galán* en dos de las compañías teatrales preferidas por la corte: la de Antonio de Escamilla y la de Manuel Vallejo.

A pesar de la confusión que manifiesta el anónimo autor de vidas de histriones, podemos asegurar la aparición de Olmedo Omeño en las fechas –casi todas del mes de marzo– de los cabildos de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena recogidos entre 1660 y 1681²¹, a excepción de los años 1669 y 1670. Olmedo Omeño desempeñó una labor de confianza en la cofradía, donde fue elegido mayordomo en 1668, 1678 e, incluso, dos años seguidos (1678-1679), aunque era norma de la cofradía no poder repetir este cargo sin haber dejado pasar al menos un año entre un nombramiento y otro. Resultan, pues, veinte años de cofrade, dos años después de su afincamiento en Madrid, en 1658.

En 1682, cuando Olmedo Omeño estaba representando con la compañía de Escamilla y Vallejo, pisaba las tablas por última vez. En Alicante contrajo una enfermedad y falleció con cincuenta y seis años. Allí se le hizo un “ostentoso entierro” al que asistió el cabildo eclesiástico de los canónigos.

Alonso de Olmedo y Omeño, continuando con la buena reputación de su padre, avalado por sus estudios universitarios, sobradamente reconocidas sus cualidades artísticas como actor, bailarín y comediógrafo, reclamado tanto por la corte de Felipe IV y Carlos II como por el público de los corrales, fue elogiado por los cronistas del siglo áureo, que coinciden en que nuestro personaje fue “un hombre de muy buen juicio, buena conversación, de muy buenos procedimientos”, “de honrados proceder” –apunta La

²⁰ Añade el DICAT que Olmedo Omeño no quiso ir con la compañía de Pedro de la Rosa a París en 1661 y se quedó en Madrid con la de Escamilla.

²¹ En el cabildo de 1674 hay un dato curioso: *En este cabildo que se tuvo en la sala nueva que se hizo junto a la Capilla se trató de las fiestas que se habían de hacer a la translación de la imagen de Nuestra Señora de la Novena a la nueva Capilla, a cuyo fin y para la mejor disposición se nombraron diferentes Cofrades y de la compañía de Manuel Vallejo se nombró al sobredicho Alonso de Olmedo.* [Shergold/Varey, 1985: 161].

Barrera— “cortesano y atento”, que recorrió los escenarios madrileños con “grandísimo aplauso”.

Una muestra más de los ecos de su vida la encontramos en palabras del mismo Cosme Pérez en el entremés *La loa de Juan Rana*, de Moreto (1662), donde este *gracioso*, ante la falta de algunos histriones destacados para las fiestas por su ausencia de Madrid, dice saber imitar a varios de sus compañeros actores, pero reconoce irónicamente su incapacidad cuando se refiere a Alonso de Olmedo, cuyo porte era, con toda seguridad, la antítesis del esmirriado y genial bufón:

Mas, ¿cómo he de ser Olmedo
con la cara de un Macías²²,
bigotillo á la francesa,
planta de retrato, y vista
la capita á la gineta
y con el habla de almíbar?

Tanto el público que lo siguió, suponemos, como los cronistas del siglo XVII, elogiaron la apostura, las buenas maneras, el timbre de voz, las dotes de actor, bailarín, dramaturgo y poeta de Alonso de Olmedo Omeño.

²² Se refiere al famoso trovador gallego del siglo XIV conocido como *El Enamorado* que murió trágicamente de amores, y cuya aventura ha inspirado a escritores como Lope, Bances, Larra o García Gutiérrez o el libreto de *Il trovatore*, de Giuseppe Verdi.

C) ALONSO DE OLMEDO ESCAMILLA: *actor gracioso*

Hijo de Alonso de Olmedo Omeño²³, fruto del matrimonio con Manuela de Escamilla, nació en Madrid el 11 de julio de 1668. Aunque suele aparecer en las fuentes como Alonso de Olmedo, sabemos que su nombre de pila era Alonso Anacleto Jerónimo de Olmedo. Según el estudio de Shergold y Varey [1985: 159] Olmedo Escamilla²⁴ se casó en 1701 con Teresa Fernández Navarro—actriz—, hija de María Navarro —actriz y autora—, y, más adelante, lo hizo en segundas nupcias con Ana Lorenzo.

Hizo siempre papeles de gracioso en diferentes compañías, entre 1693 y 1703, aunque sabemos que fue también autor de comedias al menos durante dos años en Lisboa, lo que no ofrece posible confusión con su abuelo, dadas las fechas y el lugar donde representaba —Patio de las Arcas— en Lisboa. Éste es el cuadro de las compañías:

Año	Función	Compañía	Lugar
1693	<i>Gracioso</i>	María Manuela Navarro	Málaga
1695	<i>Gracioso</i>	Juan Ruiz	Valencia
1697	<i>Gracioso</i>	Juan Navas	Valencia
1698	Varios papeles	Carlos Vallejo	Madrid
1699	<i>Gracioso</i>	Gregorio Baptista	Valencia
1700	<i>Segundo gracioso</i>	Juan de Cárdenas	Madrid
1701	<i>Gracioso</i>	Lucas de San Juan	Valladolid
1702–1703	<i>Gracioso</i>	Joseph Ferrer	Lisboa
1721–1722	<i>Autor de comedias</i>	Alonso de Olmedo	Lisboa

Por la misma fuente sabemos que era autor de comedias en 1721 en Lisboa, donde murió en 1729 [Cotarelo, 1916: 177 n.1].

²³ La información sobre Alonso de Olmedo Escamilla aparece en Shergold y Varey [1985: 159]. Algunos datos hemos extraído del DICAT para ampliar compañías en las que actuó y fechas. También aporta su nombre de pila.

²⁴ Preferimos llamarlo Olmedo Escamilla, usando el apellido de su madre, de nuevo con la intención de aclarar posibles confusiones entre los tres Olmedos.

CONCLUSIÓN

Tras la recopilación y cotejo de los datos encontrados en los textos sobre las biografías de actores del siglo XVII, tanto auriseculares como contemporáneos, esperamos haber ayudado a aclarar los malentendidos que el frecuentado nombre de Alonso de Olmedo pudiera causar. Se han presentado dos puntos de apoyo para diferenciarlos. Por un lado las fechas de nacimiento y defunción:

Alonso de Olmedo Tofiño (y Agüero)	Finales del siglo XVI (Alcalá de Henares)	1651 (¿Madrid?)
Alonso de Olmedo y Omeño	Hacia 1626 (¿Zaragoza?)	1682 (Alicante)
Alonso de Olmedo y Escamilla	1668 (11 julio) (Madrid)	1729 (Lisboa)

Por otro lado, siempre que se habla en los documentos sobre Alonso de Olmedo como autor de comedias sabemos que se refiere a Olmedo Tofiño, de cuyos inicios apenas hay noticia como actor y, sin embargo, abundan las que se refieren a sus veinticuatro años como autor de comedias. Tofiño responde también al apelativo de *el gallardo Olmedo* en las primeras listas de las compañías teatrales en que actuó. Cuando encontramos a Alonso de Olmedo en el papel de *vejete* también sabemos que se le menciona a él.

Su hijo, Olmedo Omeño, es referido siempre como actor –*primeros galanes o sobresaliente*–, bailarín o, también frecuentemente, dramaturgo o ingenio de entremeses, bailes, sainetes y coplas, pero que igualmente posee un alias: *el mozo* o *el mozo poeta*. *Mozo*, como proponen los primeros listados de actores, por diferenciarlo de su padre, y *poeta* porque era conocida su afición y habilidad para hacer versos [Díaz de Escovar, 1909: 31].

El último Olmedo homónimo, Alonso de Olmedo Escamilla, es poco mencionado en fuentes y estudios pero, cuando aparece, es casi siempre como actor en el papel de *gracioso*. Así pues contamos con un Olmedo autor de comedias y actor, un Olmedo actor *galán* y dramaturgo, y un Olmedo destacado por sus *graciosos*.

El apellido Olmedo, como Riquelme, Avedaño, Bezón, Prado, Arteaga, Salazar, Vega, Velasco y tantos otros, ha sido muy repetido en el teatro de generación en generación. La existencia de sagas de actores, al igual que en otros muchos oficios, a nadie sorprende, aunque sí interesa. Podemos seguir tirando del hilo y encontrar el apellido Olmedo en descendientes –o no– de esta saga que se prolonga en el tiempo sin saber, de momento, hasta cuándo. Así nos topamos a lo largo de los siglos XVII y XVIII con Olmedos actores, actrices y *autores* como los sobrinos de Olmedo Omeño, hijos de su hermana María, casada con Tomé Castañeda: Esteban, Jerónima e Hipólito, y los hijos de éste –Paula, José, Juana y Fabiana–. Y muchos otros que figuran en los catálogos de actores y que podrían tener raíces comunes: Francisco, Jerónimo, Jesualda, Manuel... Otra será la ocasión de seguir sus huellas.

Aunque es un hecho peculiar, no sorprende que personas de alto rango de los siglos XVI y XVII, hidalgos o nobles, abandonasen las comodidades de su jerarquía para aventurarse en el ajetreado mundo teatral, ya fuera por vocación, por lo atractivo de un liberal modo de vida en constante codeo con la verdad, o por satisfacer pasiones. Este hecho lo señaló Cervantes por boca de un loco famoso apodado *Licenciado Vidriera*: “Hay muchos comediantes que son muy bien nacidos e hijosdalgo”. Sabemos ya de algunos hombres y mujeres que así lo hicieron durante el dorado siglo, tal es fue el caso de Juan Acacio Bernal, Lorenzo Hurtado de la Cámara, Agustín de Rojas, Pedro Antonio de Castro, la bailarina doña Beatriz de Guzmán²⁵ y muchos otros.

²⁵ Se habla de ellos en Diago/Valls [1991].

1.2. LA VIDA COTIDIANA DE UN ACTOR DEL SIGLO XVII²⁶

En el mundo teatral había una clara jerarquía entre los actores, dependiendo del tipo de compañía a la que pertenecían, a saber: *compañía de la legua* y *compañía de título*. En la primera el número de actores variaba según la modalidad teatral. Así, un solo actor era un *bululú*, pero si había más podían acuñar diversos nombres, como detalla Agustín de Rojas en su *loa* de *El viaje entretenido*: *ñaque, gangarilla, cambaleo, garnacha, mojiganga, farándula y compañía*, en escala creciente de componentes y enseres. Recorrían con escasos medios la geografía española y montaban su sencillo tinglado en los arrabales de las ciudades –a una legua de distancia–. Es sabido que estos comediantes, imprescindibles para el entretenimiento popular, no gozaban de gran consideración en una sociedad fundamentada en una estricta moralidad. Por el contrario, las *compañías de título* o *compañías reales*, llamadas así por tener reconocimiento oficial mediante una concesión de licencia estatal con el beneplácito del rey, sí eran admiradas por la mayor parte de la sociedad. Tanto la compañía fundada por Olmedo Tofiño como aquellas en las que formó parte su hijo Olmedo Omeño pertenecían a este tipo. Su número de componentes y la repartición de tareas estaban normativizadas, lo que supone una jerarquía entre los actores y requería la presencia del *autor de comedias* como eje principal de la compañía.

Olmedo Tofiño, como *autor de comedias*, asumía numerosas responsabilidades: tenía que elegir los textos que se iban a representar, debía estar siempre en contacto con los comediógrafos, hacer las veces de director de los ensayos –labor que aprendería en los años anteriores a tener su propia compañía– y percibir directamente los ingresos de los espectáculos y ayudas. Eran requisitos que el *autor* tuviera sensibilidad artística, habilidad financiera y una buena reputación; esta última se traspasaba por igual al resto de su compañía. Todo ello no facilitaba el acceso desde el gremio exterior de actores a la categoría de *autor* y de *compañía de título*. Tanto es así que casi todos los *autores* habían sido antes actores en compañías ya establecidas, cuyos componentes procedían en su mayoría de ramificaciones familiares. Está claro que Olmedo Tofiño gozaba de buena reputación y de apoyo financiero –dada su procedencia–, y de la experiencia de tres lustros como actor. Cuando al fin formó compañía, lo hizo incluyendo desde el primer momento a los miembros de su familia. Aunque sabemos que su caso no fue el único, resulta poco

²⁶Seguimos principalmente los estudios de Oehrlein [1992], Díez Borque [1978] y Rodríguez Cuadros [1998] para este apartado.

usual su procedencia de hidalgo que se adhiere al tipo de vida de los farsantes, renunciando a los parabienes de que disfrutaba como mayordomo del conde de Oropesa. Junto a Olmedo encontramos cómicos hidalgos como Juan Acacio Bernal, Lorenzo Hurtado de la Cámara, Agustín de Rojas –aunque éste sí consiguió su reconocimiento de hidalguía–, Pedro Antonio de Castro, doña Beatriz de Guzmán –bailarina exquisita y de no vulgar alcurnia–, entre otros.

La presencia de *compañías de título* y la bien delimitada jerarquía que las constituía –a la cabeza el *autor*– contribuirían a crear una consistente estructura que les permitiría enfrentarse con más fuerza a las críticas por parte de los detractores del teatro, que fueron numerosas, como atestiguan, por ejemplo, las *Controversias* de Cotarelo [1904], sobre lo que volveremos al final de este apartado.

A) *La compañía teatral: la familia del actor*

La vida de un actor del Barroco, por muy atractiva que ésta pueda parecernos, no era un oficio fácil ni ocioso. Agustín de Rojas, en su *Viaje entretenido*²⁷, se pregunta: “¿Cómo estos farsantes pueden, / haciendo tanto como hacen, / tener la fama que tienen? / Porque no hay negro en España / ni esclavo en Argel se vende / que no tenga mejor vida que un farsante.” Seguidamente Rojas nos explica también el porqué:

Pero estos representantes,
antes que Dios amanece,
escribiendo y estudiando
desde las cinco a las nueve,
y de las nueve a las doce
se están ensayando siempre;
comen, vanse a la comedia
y salen de allí a las siete.
Y cuando han de descansar,
los llama el presidente,
los oidores, los alcaldes,
los fiscales, los regentes,
y a todos van a servir,
y a cualquier hora que quieren.

²⁷ Edición de Jean Pierre Ressot, Madrid, Castalia, 1972, pp. 289-290.

Tras cinco horas de estudio comenzaban los ensayos, casi siempre en casa del *autor*, en una sala amplia o en su jardín. Se hacían a puerta cerrada, aunque los comediógrafos solían asistir para proponer nuevas obras o vigilar la evolución de las suyas. En 1660 tenemos noticia de la primera *casa de ensayos* que se encontraba “en la esquina de la calle León que da vuelta a la de Guertas” [Pérez Pastor, 1905: 278]. Los ensayos para una comedia duraban algo menos de veinte días, si atendemos a las palabras del *Pedro de Urdemalas*²⁸, entremés de Cervantes, en la que el *autor* se queja: “¡Cuerpo de mí! ¿En veinte días / no se pudiera haber puesto esta comedia? ¿Qué es esto?”. Sin embargo la duración de los ensayos era algo mayor cuando de autos sacramentales o representaciones en palacio se trataba.

El reparto de papeles correspondía al *autor*, aunque es de suponer que en esta decisión participaban también los actores más destacados. Cada *compañía de título* podía contar con cuatro actores jóvenes encabezados por el *primer galán*, que era el protagonista masculino, otros dos hombres mayores que hacían los *barbas*, y dos actores más que daban vida a los *graciosos*, papeles cómicos de sirvientes. Parecido al de los *barbas* es el del *vejete*, el cómico viejo –celoso o cornudo las más de las veces– tan presente en los entremeses. El descenso de esta escala se debería a la edad, ya que son muchos los casos de actores que comenzaron siendo *primeros galanes* y pasaron, años más tarde, a ser *barbas*. A Olmedo Tofiño, cuando era *el gallardo Olmedo* en los inicios de su carrera, lo suponemos representando galanes, y nos consta que sus últimos pasos en las tablas, ejerciendo también de *autor*, fueron de *barba* y, en alguna ocasión, de *segundo galán*. A su hijo Olmedo Omeño lo conocemos haciendo de *tercer galán* cuando rondaba los veinticinco años, luego siempre figura como *primer galán* y, al menos en 1678, de *sobresaliente*. Su repentina muerte, cuando rondaba los cincuenta y seis años, no le permitió llegar a *barba* y, aunque ya tenía una edad avanzada para el papel de *galán*, tal vez su fama y apostura le sirvieran de aval. Los papeles femeninos los desempeñaban cinco actrices por lo general, siendo la más importante de ellas la *primera dama*, mujer a la que no debía faltarle belleza y donaire. De las hermanas mayores de Olmedo, María y Jerónima, sabemos que fueron al menos *quinta dama* la una, y *tercera dama* y bailarina la otra. Entre los actores solía haber al menos dos –un hombre y una mujer– con buena disponibilidad para el canto. Todos en general sabían bailar o al menos acompañar en un baile final, tan habitual en los géneros breves. También pertenecían a la compañía, aunque

²⁸ Edición de Jenaro Talens y Nocholas Spadaccini, Madrid, Cátedra, 1986, p. 379.

no vinculados al oficio de actor, los músicos –entre los que suele figurar un *arpista*– , el *apuntador* –que también copia para la compañía los papeles del manuscrito del poeta– , el *guardarropa* –encargado del vestuario– y el *cobrador* de entradas.

El siguiente ejemplo nos muestra una lista de veinte componentes para una *compañía de título* ideal. Se trata del reparto de la compañía de Antonio Escamilla en 1671, en la que figuraba su yerno Olmedo Omeño con su mujer Manuela [Pérez Pastor, 1905: 323]:

María de Quiñones..... *primera dama*

Bernarda Manuela..... *segunda dama*

Manuela de Escamilla..... *tercera dama*

Manuela Fernández..... *cuarta dama*

María de los Reyes..... *quinta dama*

“La mujer de Navarrete” *música*

Alonso de Olmedo..... *primer galán*

Juan Fernández..... *segundo galán*

Lorenzo García..... *tercer galán*

Juan Antonio..... *cuarto galán*

Mateo de Godoy..... *barba*

Antonio de Escamilla..... *gracioso*

Bernardo López..... *segundo gracioso*

Gerónimo de Peñarroja..... *segundo barba*

Melchor..... *apuntador*

Juan Luis..... *cobrador*

Gabriel..... *guardarropa*

La remuneración por el trabajo era proporcional al papel que desempeñaban en la compañía. A mitad del siglo XVII los sueldos rondaban los once reales para el *autor*, la *primera dama* y el *primer galán*, los nueve reales para la *segunda dama*, *segundo galán* y *primer barba*, los siete para el resto de los actores, y cinco reales para el *cobrador*, *apuntador* y *guardarropa*. El *autor* recibía además unos seis reales por función, los actores una *ración* –no una paga extra– por cada día que pasaban en la compañía y una *participación* del dinero recaudado –la *caja*– al final de la temporada.

En los famosos mentideros de Madrid se daban cita *autores* y actores para formar las compañías, que se constituían entre Cuaresma y Pascua, y el contrato –*concierto*– se extendía hasta Carnaval del año siguiente. Con ello los actores se comprometían a actuar en Madrid o en giras por el reino, a asistir con puntualidad a los ensayos y a no abandonar la compañía, so pena de una cuantiosa multa. Las compañías que eran elegidas para representar los autos sacramentales en la festividad del Corpus obtenían, además de subvenciones, gran fama y renombre. Una de esas subvenciones o premios era la *joya*, que se otorgaba a la compañía elegida para el Corpus de Madrid. Con las subvenciones se pretendía que el *autor* elegido “se aventajase en la dicha fiesta así en traje como en autos y personajes” a otras compañías [Pérez Pastor, 1914: 118]. En 1661 se elige por primera vez la compañía de Antonio de Escamilla para las fiestas del Corpus. Desde esta fecha hasta 1678 será la favorita –excepto en 1673 y 1674– para dicha festividad. Olmedo Omeño permaneció al menos durante once años de *primer galán* en esta compañía. También la compañía de Manuel Vallejo obtuvo numerosos contratos con la ciudad de Madrid: de 1670 a 1681, con las interrupciones de 1671, 77 y 78. Encontramos a Olmedo en esta compañía en 1674 y de 1679 en adelante.

Después del Corpus las compañías empezaban a actuar en los corrales de comedias y, los afortunados en esta festividad, eran los favoritos para asistir a la Corte. A lo largo de todo el siglo XVII se hicieron numerosas representaciones en la Corte con motivo de cumpleaños de la familia real, onomásticas, bodas o visitas de personalidades importantes. A partir de 1650 las incursiones teatrales en la corte serían más habituales, y se representaba en el Cuarto de la Reina los domingos, jueves y fiestas intermedias. Tal era la afición de la familia real al teatro, sobre todo por parte de Felipe IV, que en mucho benefició a los actores, y Carlos II, que aumentó su número de representaciones. Tanto la compañía de Olmedo Tofiño como las que contaron con su hijo Olmedo Omeño –Vallejo y Escamilla– estuvieron presentes ante los reyes en repetidas ocasiones. Con esto entendemos que, a lo largo de la temporada teatral, las tres vertientes –teatro de corral, cortesano y del Corpus– no están totalmente desligadas, sino que más bien corrían paralelas y se interrelacionan.

El repertorio de obras teatrales variaba constantemente aunque siempre con tendencia a incluir *comedias nuevas* en vez de las viejas. A pesar de la poca información que sobre el repertorio aportan las fuentes, se calcula que éste constaría de unas diez comedias por temporada. En una *loa* de Quiñones Benavente nos dice su *autor* Roque: “Seis comedias estudiadas / traigo, y tres por estudiar, / todas nuevas...” [apud Cotarelo y

Mori:1911: 544-5]. El repertorio de la compañía de Olmedo Tofiño era muy selecto y se procuraban no representar aquellas comedias que otros autores ya habían comprado a los poetas. Consiguió muchos manuscritos “buenos y envidiables” [Díaz de Escovar, 1909: 25] e incluía siempre que le era posible textos de estreno. No faltó un atrevido que le robara en 1637 trece comedias²⁹, por lo que Olmedo Tofiño se vio obligado a requerir que le fueran devueltas a las personas en cuyo poder pudiesen estar “dichas comedias [...] y otras cualesquier que constase ser mías y por ellas puedan pedir dos mil ducados que me han sido de daño si las representasen en cualesquier parte y seguir el pleito y pedir que no las hagan.” [1909: 26].

La duración de una *comedia*, aunque nueva, en cartelera, no solía durar más de una semana, lo que propició iniciativas muy acertadas como la del *autor* Diego Osorio en 1660 [Pérez Pastor, 1905: 278], a cuya compañía perteneció Olmedo Omeño en la temporada de 1659 a 1660. La idea consistía en renovar el repertorio de las piezas breves entre comedias viejas, hecho que tuvo una gran acogida por parte del público que tanto gustaba de tales piezas. Nadie duda que las obras de teatro breve a menudo salvaron del fracaso a algunas comedias.

El texto teatral cobra vida en las tablas a través del *lenguaje* y la *gesticulación* del actor, aunque sobre la forma de recitar el verso y los gestos poco sabemos. Por desgracia no se conserva ningún manual de interpretación para actores de esta época –tal vez no lo hubiera– pero algunos textos literarios aportan datos concretos sobre este arte, gracias a los que podemos tener una idea bastante fiel. Recurrimos en este caso al dadivoso Cervantes en su obra *Pedro de Urdemalas*³⁰, en cuya jornada tercera dice Pedro:

Sé todo aquello que cabe
en un general farsante;
sé todos los requisitos
que un farsante ha de tener
para serlo, que han de ser
tan raros como infinitos.
De gran memoria primero;

²⁹ Díaz de Escovar [1909: 25] anota la lista de las obras robadas a Olmedo Tofiño: *Los trabajos de Job*, de Lope de Vega, o de Felipe Godínez, pues ambos escribieron obras con igual título; *Tanto hagas, tanto pagues*, de Lope, Moreto, o Rojas Zorrilla; *Tener o no tener, Basta intentarlo*, de Godínez; *Los balcones de Madrid*, de Tirso de Molina; *El caballo vos han muerto*, de Luis Vélez de Guevara; *La coronación de los romanos* y *La muerte de Froilán*, de Cubillo de Aragón.

³⁰ *Op. cit.*, pp. 380-381.

segundo de suelta lengua;
y que no padezca mengua
de galas es lo tercero.
Buen talle no le perdono,
si es que ha de hacer los galanes;
no afectado en ademanes,
ni ha de recitar con tono,
con descuido cuidadoso,
grave anciano, joven presto,
enamorado compuesto,
con rabia si está celoso.
Ha de recitar de modo,
con tanta industria y cordura,
que se vuelva en la figura
que hace de todo en todo.
A los versos ha de dar
valor con su lengua experta,
y a la fábula que es muerta
ha de hacer resucitar.
Ha de sacar con espanto
las lágrimas de la risa,
y hacer que vuelvan con prisa
otra vez al triste llanto.
Ha de hacer que aquel semblante
que él mostrare, que todo oyente
le muestre, y ser excelente
si hace aquesto el recitante.

Estas pinceladas que Cervantes daba sobre el arte de un actor eran los requisitos que se exigían a un profesional de las tablas. La memoria figura como elemento primordial. Es sabido que los textos en verso son más fáciles de memorizar por el ritmo y la rima, pero conllevan el peligro de ser recitados con un tono demasiado repetitivo, hecho que se critica en el texto –”ni ha de recitar con tono”. Que el físico concuerde con el personaje –”buen talle no le perdono / si es que ha de hacer los galanes”– se considera de suma importancia, así como que los gestos y la apostura se correspondan con la edad –”grave anciano, joven presto”– y con los sentimientos que se le suponen al personaje –

”enamorado compuesto, / con rabia si está celoso”–, aunque sin caer en la exageración o la sobreactuación –”no afectado en ademanes”–. Cervantes resalta la consideración que los versos merecen para poder dar vida al texto teatral –”a los versos ha de dar / valor con su lengua experta, / y a la fábula que es muerta / ha de hacer resucitar”–. Por último, se califica de excelente el actor que sepa conducir a ritmo de verso los sentimientos del oyente, haciéndole pasar de la risa al llanto y tornar a dibujar la risa en las caras de mosqueteros, damas o reyes.

Lope, por su lado, en su *Lo fingido verdadero*³¹ insiste en que el actor debe evitar las exageraciones que puedan restar verosimilitud a la fábula y reclama el aditivo de “sentir” lo que se representa:

[...] Así el representante, si no siente
las pasiones de amor, es imposible
que pueda, gran señor, representarlas;
una ausencia, unos celos, un agravio,
un desdén riguroso y otras cosas
que son de amor tiernísimos efectos,
haralos, si los siente, tiernamente;
mas no los sabrá hacer si no las siente.

Por todo esto Díez Borque asegura que el actor del Siglo de Oro había alcanzado “un importante margen de profesionalidad” [1978: 66]. Abundan los textos que hablan de actores y actrices que consiguieron impresionar al público con su magnífico arte teatral³², que mudaban el color de sus caras, que hacían llorar y reír con su capacidad interpretativa, conciliando la naturaleza y el arte en el gesto. Tal es el caso, por ejemplo, de la actriz María de Riquelme, cuya fama se impuso en la memoria, como muestran las palabras que casi treinta años después de su muerte Caramuel le dedica en su *Primus calamus*³³:

Aplaudían los teatros a la Riquelme, moza hermosa, dotada de una imaginativa tan vehemente, que cuando representaba, mudaba con admiración de todos el color del rostro; porque si el poeta narraba sucesos prósperos y felices, los oía con semblante

³¹ Madrid, Atlas, Biblioteca de Autores Españoles, 1969, p. 77.

³² Pellicer cita curiosos ejemplos como Juana Orozco o la bella actriz María Riquelme [1804: 72, 109].

³³ *Apud* Mimma de Salvo [2000].

todo sonroseado; y si algún caso infausto y desdichado, luego se ponía pálida; y en este cambiar de afectos era tan única, que era inimitable.

En este punto cabría incluir, dado su éxito, al solicitado Olmedo Omeño que, como sabemos, compitió en fama de actor galán con otros galanes, y que dividió a la corte en gustos, contando con numerosos seguidores.

A excepción de las representaciones en palacio o en las grandes fiestas, la puesta en escena y los decorados tenían que reducirse todo lo posible, dado que los gastos con los que tenía que enfrentarse una compañía teatral eran múltiples y las ayudas escasas. Aunque la escenografía iría complicándose a lo largo del Barroco, en principio al público de los corrales le bastaban una serie de símbolos en el escenario para darse por enterado de dónde y cómo transcurría la acción. Sabemos por ejemplo que, dado que la obras se representaban a la luz del día, en escena la noche se sobrentendía por el mero hecho de que un actor portase una vela, o podía “bastar un tambor y un estandarte para definir a un grupo de actores como compañía militar” [Serralta, 1984: 680]. Originalmente no era imprescindible todo un montaje de tramoyas para que la escena se vistiese de gruta, palacio o cabaña. El espectador era más bien un oyente, de ahí la expresión “oír una comedia” y no “ver una comedia”.

El teatro conocido como de *apariencias* experimentaría un cambio a partir de 1626 con la llegada a España de Cosimo Lotti, que introdujo las técnicas escénicas más avanzadas. Desde ese momento el teatro comenzaría a explotar esta novedad incluyendo en las tablas los efectos especiales más variopintos y complicados: actores que igual podían ascender o descender del cielo o el infierno, presenciar tormentas, amaneceres, montañas lejanas o cascadas... Todo ello desembocaría, ya en el siglo XVIII, en una recargada búsqueda de los autores por introducir en sus obras tales posibilidades escénicas, que afectaron directamente a la verosimilitud y, en ocasiones, alcanzaban más efectismo visual que calidad literaria.

La *iluminación* en los escenarios al aire libre era casi nula, ya que las representaciones se hacían durante el día. Se regían por unas disposiciones que marcaban un horario de verano e invierno y se señalaba como más oportunas las primeras horas de la tarde “de suerte que se acaben una hora antes que anochezca” [Shergold / Varey, 1982: 48]. Aprovechando al máximo la luz del día no se añadía el gasto de las numerosas velas que se emplearían para iluminar un corral de comedias. Por el contrario, las representaciones en la Corte y casas particulares se hacían al atardecer, lo que supone un

cuantioso gasto en iluminación y unas mayores posibilidades visuales en pro de la escenografía.

El *vestuario* de los actores tenía gran relevancia como “medio auxiliar para ilustrar el suceso teatral y llevarlo a escena” [Oehrlein, 1992]. Hemos leído en los versos de Rojas, al referirse al atuendo, que éste “no padezca mengua de galas” y así debía ser, principalmente cuando se trataba de un público cortesano. El vestuario resultaba anacrónico ya que, al igual que en la pintura, se hispanizaba la ropa de cualquier época: un griego antiguo o un pastor de la Arcadia, por ejemplo, aparecían vestidos *a la española*, siempre regidos por la moda que la corte imponía. Este hecho también forma parte de ese acuerdo entre público y actor antes mencionado. Los primeros galanes y primeras damas traían generalmente consigo el vestuario a la compañía, mientras que el resto de los actores solían comprar sus propios trajes, o bien recibían la llamada *ayuda de costas*, mediante la que disponían de una subvención estatal para costearlos, sobre todo cuando las representaciones eran para la Corte o el Corpus. Abundan los datos sobre la petición y concesión de dichas ayudas a compañías o actores concretos. Los Olmedo aparecen constantemente como solicitantes y beneficiarios de tales ayudas. Sirvan de muestra estos datos del DICAT: en 1671, estando Olmedo Omeño de primer galán en la compañía de Escamilla para las fiestas del Corpus en Madrid, se acordó repartir 500 ducados para trajes entre los actores que tuvieran más ocupación en los autos –200 reales para Olmedo para hacer la ropa de Hércules en la obra de Calderón titulada *Hércules o Fieras afemina amor*, que se representaría en el Salón Dorado del Buen Retiro–. Otro ejemplo es el de la comedia *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, del mismo autor, dada por la compañía de Manuel Vallejo y José del Prado para celebrar la boda de Carlos II, en 1680, en el Coliseo del Buen Retiro, en que se incluye un pago de 300 reales a Olmedo Omeño para vestir su papel y otros pagos para “doce baras de raso nácar y blanco de flores de Génova para dos *toneletes* –faldas hasta la rodilla– para ponerse la ropa para el torneo, y treinta y dos baras de raso para mantos” y otras tantas de “tafetán anteado para el forro, con doce baras de encaje de Venecia para guarnecer los toneletes.”

Podemos hacernos una idea más completa del lujo con que se elaboraban los vestidos si revisamos una parte del *hato* –conjunto de prendas de ropa– que Olmedo Tofiño empeñó en Sevilla en 1629 [Granja, 2003: 379-381]:

Un sayo de espolín azul de plata y oro y tela encarnada y negra, finas las telas con pasamanos de oro. Una sotanilla y capuz de judío, de espolín de Italia y flores nogueradas,

guarnecido de plata. [...]Un sayo de gamuza verde con jirones de espolín gamuzado y fino, todo con pasamanos de oro. Un sayo de tela azul y jirones de tabí fino, con pasamanos de oro. Un gabán de espolín de Italia blanco y nácar, con pasamanos de oro. Un sayo de brocateles verdes y carmesíes de diferentes colores, de pasamanos de plata. [...].

B) Público y actores, miembros de una misma ceremonia

Asistir al teatro no era un mero acto de contemplación literaria, sino que suponía acontecimiento mucho más trascendente. Para empezar, el público asistente se relacionaba con gente de diferentes esferas sociales, con quienes compartía el solaz de un espectáculo. Éste, por su lado, trascendería de manera más global a una celebración con un carácter casi ceremonial. Se comenzaba con una *loa* que hacía las veces de presentación y de captación de los oyentes, y luego se iniciaba el primer acto de una comedia, en el que se exponía una acción que prometía una tensión en la trama. En el primer entreacto se representaba un *entremés*, caracterizado por su transgresión y divertimento, con música, chocarrería y palos. Luego se volvía a retomar la comedia en su segundo acto, momento en el que se alcanzaba el grado más alto en la tensión del espectáculo, volviendo a interrumpirse con el segundo entreacto, donde se solía introducir un *baile* o *sainete*. Éste hacía las delicias del público a la vez que crecía la excitación, que se avivaba en el tercer acto de la comedia y alcanzaba su culmen con un alborotado baile final, como la *jácara*, de gran éxito en los escenarios.

La comedia en cuestión era la pieza central de la representación, pero sólo en conjunción con el resto de piezas breves –el preludio y los entreactos de risas, música y danza– se puede entender y valorar la totalidad del espectáculo. Esta conjunción artística, cuyas piezas se complementaban entre sí creando un *todo* comunicativo, sólo puede definirse con el término generalizador de *ritual*. Asistimos así a un verdadero fenómeno artístico y social al que los estudiosos han denominado la Fiesta Barroca. En ella todos sus componentes –teatro, actor y público– deben ser considerados como indispensables. El público no podía ser privado de ninguno de estos ingredientes y participaba manifestando su aprobación o desacuerdo activamente animando y engrandeciendo la celebración colectiva o llevándola al fracaso.

C) *La inmoralidad en el teatro*

Debido a la primitiva desvinculación del espectáculo con respecto a las funciones sociales –en cuestión económica y espiritual–, el mundo teatral fue blanco de numerosas críticas desde el sector religioso. El ejercicio de lo teatral es considerado como un solaz, dentro del terreno de la gratuidad y el alivio de lo corporal, lo que incluye –siguiendo el modelo carnavalesco definido por Bajtín [1965]– “la ruptura temporal del arquetipo social establecido y la negociación de la libertad y el placer”. A los sectores más conservadores de la iglesia les costaba aceptar que un actor pudiera ser agente de esta delicada labor, pues no contaba con un oficio socialmente reconocido y cargaba además con el sambenito de su supuesta inmoralidad, originada por la convivencia cotidiana de los dos sexos, las pasiones que éstos subían a los escenarios, el culto al vestuario –cada vez más ostentoso y cargado de erotismo– la relajación moral de algunas obras representadas y la ejecución de bailes con mudanzas de dudoso recato. Así lo expresan los explícitos comentarios de Ignacio Camargo en su *Discurso theológico sobre los theatros y comedias de este siglo*, de 1689:

¿Qué hemos de decir de unos hombres [...] que con acciones, con palabras, con gestos con movimientos están infundiendo lascivia [...]? ¿Qué cosa más torpe y provocativa que ver a una mujer [...] vestida de galán airoso, ofreciendo al registro de los ojos de tantos hombres todo el cuerpo que la naturaleza quiso que estuviese siempre casi todo retirado de la vista? [...]

[*apud* Rodríguez Cuadros, 1998: 309]

Era motivo de no poca preocupación que un actor pudiera producir tales efectos, máxime cuando eran del agrado de gran parte del público. El texto de las *Controversias* [Cotarelo y Mori, 1904] denuncia la fascinación del público por las pulsiones transmitidas por los actores. Las pasiones llevadas a escena, así como las ropas inapropiadas según las normas del buen vestir, provocaron tantos escándalos que hubieron de publicarse decretos como el del *Reglamento de teatros* de 1608, 1615, 1641 ó 1653. En ellos se trata el tema del travestismo –la aparición de mujeres con hábito masculino y la de muchachos representando mujeres– y, en general, el de la decencia en el vestuario.

La dificultad en la gestación del oficio de actor se justifica por la escasa integración de éste en la sociedad organizada, lo que supone en los siglos XVI y XVII la presión ideológica que señalaba unos márgenes morales y sociales que los actores incumplían sobradamente. Las enconadas críticas se dirigían sobre todo a las *compañías de la lengua*, que eran comparadas con asilos de facinerosos, apóstatas y fugitivos que, refugiados en su sombra, campaban libres de responsabilidades. Además, la consideración del actorado como un oficio “no útil” se debe a declaraciones en la que se califica a la gente de teatro como “holgazana, mal inclinada y viciosa que, por no aplicarse al trabajo de algunos de los oficios útiles y loables de la república, se hacen truhanes y chocarreros para dedicarse a la vida libre y ancha” [*apud* Cotarelo y Mori, 1904: 37]³⁴. La cuestión se agrava con la idea de que un actor, por influencia de los papeles que representa, traslada a la vida cotidiana los hechos teatrales, lo que afecta negativamente a la moral. Que personas así fueran creadoras y generadoras de significados suponía una señal de alarma para los detractores del teatro. El actor tiende un puente hacia una nueva lectura del cuerpo que poco tiene que ver con la ortodoxia tridentina dominante. El lenguaje corporal comienza a ser creador de una nueva forma de comunicación, poniendo en contacto al público con sus hábitos gestuales y mentales. De esta forma, mediante la palabra y el gesto, se creaba un vínculo social y se difundían mitos revestidos de una autoridad no claramente distinguible de la de los mismos jueces, sabios y predicadores.

Contra todos los argumentos que los poderes establecidos pudieran presentar, pesaba uno esencial: la tradición teatral. Tenía que ser lícito además por ser un pasatiempo provechoso y ejemplar, un ritual imprescindible para el Corpus y, desde un punto de vista totalmente práctico, porque el teatro era la manutención de los hospitales. Sin embargo el teatro precisaba de un organismo que lo respaldara con mayor fuerza, que unificara a todo el gremio y que dispusiese de su propia identidad para hacer frente a las acusaciones. Así es como en 1631 se forma en la parroquia de San Sebastián, en el barrio madrileño de los actores, la *Cofradía de Nuestra Señora de la Novena*, que será definitivamente aprobada por las Constituciones en 1634. A ella debían pertenecer todos los actores profesionales y ser inscritos en el *Libro del Cabildo*, aunque permitía también su acceso a las *compañías de la lengua*. La cofradía aseguraba unas donaciones a los hospitales y prometía su duración mediante matrimonios entre miembros de su mismo gremio. Esta es una razón que facilitó la presencia de dinastías de actores, como la iniciada por Olmedo Tofiño.

³⁴ Palabras del carmelita descalzo Fray José de Jesús María: *Primera parte de las excelencias de la virtud de la castidad*, Alcalá, 1601.

El carácter benéfico de la Cofradía hacia los hospitales, junto con la devoción mariana –en su advocación de Nuestra Señora de la Novena³⁵–, uno de los principales fundamentos de la *Contrarreforma*, otorgaron al comediante un prestigio y una aceptación social y eclesiástica de la que anteriormente carecía. La Cofradía se pone, pues, al servicio de la iglesia, lo que contrarrestaría una buena parte de los ataques de este sector. Así, el actorado profesional del Siglo de Oro llegó crear una organización económica y una constitución muy bien delimitadas que estarían íntimamente ligada al desarrollo del teatro español.

³⁵ La elección de dicha advocación se debe más bien a que ésta se hallaba en el barrio de los actores y no al supuesto milagro que la Virgen hizo en favor de Catalina de Flores, considerada como actriz aunque no fuera cierto. Sobre este tema trata José Subirá [1960: 10].

1.3. OBRA DRAMÁTICA: corpus y cronología

El conjunto de piezas de teatro breve que de Alonso de Olmedo conservamos consta de diversos entremeses y bailes. Es Cotarelo [1911: cix, cx; 1908: 211] quien primero aporta datos más precisos para la fijación del *corpus* textual, aunque se han comparado con los catálogos de La Barrera [1870], Paz y Meliá [1934], Simón Díaz [1972], Simón Palmer [1977], Urzáiz [2002] y otros estudios referentes a su obra.

Los entremeses que pertenecen a Alonso de Olmedo y que no plantean ningún problema de autoría son los cuatro que siguen:

La dama Toro

Las locas caseras

Píramo y Tisbe (entremés burlesco)

El sacristán Chinchilla (y *Tirra, Tirra*)

Los bailes dramáticos de Olmedo son once, de los cuales, el segundo y tercero presentan algún problema de atribución:

La abejuela

Las arias (atribuido)

Dos áspides trae Jacinta (dudosa atribución)

Bernarda y Pascual (también conocido como *Sainete para la comedia de “Los sucesos de tres horas”* y como baile de *Si no ha de tener alivio*, título que se corresponde con el primer verso³⁶)

Las flores

La gaita gallega

Lanturulú (también conocido como el baile de *El retrato*, y como el de *Atención pido a todos*, que se corresponde con el primer verso)

Menga y Bras

La niña hermosa

El retrato, en esdrújulos

Los títulos de comedias

³⁶ Según el catálogo de Paz y Meliá.

El baile de *Las arias*, según Cotarelo, no es de Olmedo porque “es veinte años posterior” [1908: 211] –suponemos que a su muerte– pero no da más información. Paz y Meliá lo atribuye con interrogante a Olmedo. Sin embargo, Merino Quijano [1981] dice que este baile parece ser de Olmedo y que es un original con rúbrica. Tampoco Cotarelo da explicaciones cuando califica de dudosa la autoría de Olmedo en el baile de *Lanturulú*.

Del baile de *Dos áspides trae Jacinta* existen dos textos destacados: el primero es un impreso de la Biblioteca Nacional de España titulado *Primera parte del Parnaso nuevo y amenidades del gusto en veinte y ocho entremeses, bailes y sainetes de los mejores ingenios de España*, de 1670, en el que se encuentra dicho baile bajo el nombre de Monteser (Francisco Antonio de); el segundo es un impreso de 1675 de la misma biblioteca titulado *Vergel de entremeses y conceptos del donaire, con diferentes bayles, loas y mojigangas*, donde aparece con el nombre de Olmedo³⁷. Esta razón ha dividido los pareceres de los estudiosos. Al menos por Paz y Meliá, Simón Díaz y, posteriormente, Merino Quijano lo atribuyen a Olmedo. Por su lado, Cotarelo otorga la paternidad a Monteser³⁸. Ambas publicaciones se hicieron en vida de Olmedo, mientras que Francisco Antonio de Monteser murió en 1668. Consideramos que, en caso de haberse cometido una errónea atribución en 1670, ésta podría haber sido corregida en la edición de 1675 con el nombre de nuestro autor teatral. Existe una expresión en este baile que se repite en su entremés de *El sacristán Chinchilla* que, aunque sabemos que ésta no es prueba suficiente para concederle la autoría a Olmedo, decidimos anotarla: la expresión en el baile “¡Valga el diablo la borracha!” –verso 68– se halla de forma similar en el verso 108 de dicho entremés en boca del bodegonero italiano (“¡Válgati dos mil diablos li borracha!”). Decidimos publicarlo aun con dudas. En otras ediciones el baile aparece sin nombre de autor alguno. Olmedo y Monteser comparten esta autoría.

El baile de *La gaita gallega* no lo recoge Cotarelo pero sí Restori, y aparece en el catálogo de La Barrera.

Gaspar Merino [718] atribuye el baile de *La valenciana* a Alonso de Olmedo, pero no cabe duda de que es de Gaspar de Olmedo, su primer hijo, porque al revisar en la Biblioteca Nacional el texto [Ms. 14.513, nº 19] citado por Gaspar Merino como baile de

³⁷ Del impreso del baile atribuido a Olmedo encontramos una traslación hecha por Jesús Cañedo Fernández, del CSIC, en 1970.

³⁸ La Barrera apunta la existencia de un baile del mismo nombre en un libro de entremeses de varios autores, incompleto y sin portada ni preliminares, de 1670 a 1675, impreso, al parecer, en la Biblioteca de los señores Durán y Fernández-Guerra, del que dice que falta y cuyo título podría ser *Migajas de ingenio*. Cotarelo encontró este libro, lo copió y publicó con el título de *Migajas del ingenio: colección rarísima de entremeses, bailes y loas* [1908]. En él apunta que dicho baile es de Monteser [1908: 122].

Alonso de Olmedo, vemos claramente que aparece el nombre de Gaspar de Olmedo, hijo de Alonso y María de Anaya. Queda, pues, descartado.

Los bailes que pueden plantear otros problemas de atribución son aquellos cuyo título era usual en muchos bailes de la época, según la moda literaria imperante. Numerosos son los que se encabezan como *Baile del retrato* o *Retrato en esdrújulos* o *Títulos de comedias*, e incluso los que llevaban por título nombres de personajes muy empleados para estos menesteres, como es el caso de *Menga y Bras*. Sólo son de Alonso de Olmedo los que se recogen en esta edición.

Ordenar cronológicamente su obra es difícil tarea, dado que sólo podemos aportar las fechas en que se estrenaron o de la primera publicación que se conserva. Respecto de sus entremeses sólo podemos aportar la fecha posible de *La dama toro*, gracias al reparto de actores que aparece en su publicación en *Flores del Parnaso* de 1708, junto a los entremeses de *El sacristán Chinchilla* y *Las locas caseras*. En el reparto de *La dama toro* vemos los nombres de algunos actores que participaron en su representación, a saber: *Malaguilla*, *Mosquera* y *Simón*. Tras consultar y contrastar las listas de las compañías teatrales del DICAT, vemos que Juan de Malaguilla –también arpista reputado–, Manuel Mosquera –casi siempre galán– y el *gracioso* afamado Simón Aguado –casi siempre autor de comedias y, en ocasiones, actor, por problemas de caudal– coincidieron en las fiestas del Corpus de Madrid en 1675 –compañías de Antonio de Escamilla y Simón Aguado–, en cuya lista de gastos se incluyen 400 reales a Pedro de la Rosa y a Olmedo Omeño por dos sainetes que puso. También coinciden todos ellos en 1678 en la compañía de Antonio de Escamilla, pero preferimos el año de 1675 por incluirse el pago de los sainetes a Olmedo, año en que recibió un aviso de embargo de bienes y que probablemente le indujera a conseguir dinero mediante su faceta de escritor teatral. Cabe también apuntar la posibilidad de que el *Simón* que figura en el reparto sea Simón de San Mateo *el tuerto*, que coincidió con Olmedo y los otros cómicos en 1674 en la compañía de Vallejo *el mozo*.

Del resto de sus entremeses ninguna fecha podemos dar, a pesar de que en el de *Las locas caseras* hay un reparto de actrices: *La Navarro*, *La Navas* y tal vez *Hipólita*. *La Navarro* podría referirse a Juana Navarro –mujer de Miguel Orozco– que trabajó con Olmedo en 1662 en la compañía de Simón Aguado *el joven*. Asimismo, *La Navarro* pudiera ser la misma Jerónima de Olmedo –hermana de Alonso de Olmedo y mujer del barba Juan Navarro Olivier– que estuvieron juntos en la misma compañía de Simón Aguado en 1662, en la de Manuel Vallejo *el mozo* entre 1674 y 1675, y en la de

Antonio de Escamilla entre 1676 y 1677. Es posible que Alonso de Olmedo apuntara el nombre de su hermana como *La Navarro* por estar casada con Juan Navarro. No obstante no se ha localizado a ninguna Navas que coincidiera en compañía alguna con Alonso de Olmedo, aunque sí con su sobrino Hipólito de Olmedo –hijo de su hermana María–, destacado gracioso y *autor* de comedias.

Algunas fechas más sí podemos concretar sobre el estreno de sus bailes. En el manuscrito del baile de *Lanturulú* figuran *Correa* y *Francisca* como únicos actores, además de los músicos. El actor Juan Correa y la actriz, autora y música, Francisca María de Rojas, apodada la *Bezona*, –casada con Vicente de Olmedo, hermano de Alonso de Olmedo– compartieron tablas estando en la compañía de Juan Tapia entre 1657 y 1658. Este Correa es el que nos cuentan diversas fuentes que hirió a un criado de Alonso de Olmedo. En otro manuscrito el reparto presenta a dos: *Gracioso* y *Graciosa*.

Sabemos por Cotarelo [1911: cxcix] que el baile de *Los títulos de comedias* se estrenó en 1662 ante Felipe IV y su mujer. Además, este año coincide con el del reparto de actores que se encontraban con Olmedo en la compañía de Simón Aguado, que son:

Bernarda: Bernarda Manuela, la *Grifona*.

Aguado: Simón Aguado, *gracioso*.

Francisca: Francisca Verdugo, *primera dama*.

Orozco: Miguel de Orozco, *tercer galán*.

Borja: Mariana de Borja, la *Borja*.

Rojo: José de Rojo, *segundo barba*.

Manuela: Manuela Bustamante, *segunda dama*.

Carrión: José Carrión, *barba*.

Restori se equivocó al aportar una fecha más tardía, dado que él manejó un manuscrito más breve –treinta y un versos menos– y posterior del baile, en cuyos versos finales se homenajea al rey don Carlos, mientras que otros manuscritos se refieren a él como el príncipe don Carlos, como veremos en el texto editado.

El baile de *Bernarda y Pascual*, también conocido por su primer verso –*Si no ha de tener alivio*– y como *Sainete de Alonso de Olmedo para la comedia de Los sucesos de tres horas*, fue representado, como reza el manuscrito, para la “fiesta a los años de la Reina Nuestra Señora, año de 1664”. En ese mismo año se publicó manuscrito en el tomo I de Moreto y Calderón, como figura en la noticia bibliográfica de este estudio.

Acerca del baile de *Dos áspides trae Jacinta* ya se ofreció la fecha de la primera publicación que conservamos, es decir, 1670, en la que se atribuye a Monteser su autoría. Nada más podemos extraer de un reparto de personajes en el que figuran habituales nombres de pastores, comunes en los bailes de la época.

Nos consta por diversas fuentes³⁹ que la compañía de Manuel Vallejo representó el baile de *La gaita gallega* el 22 de diciembre de 1679 junto con *El hijo del Sol*, *Faetón*, de Calderón, en el salón del Buen Retiro para el cumpleaños de la reina madre. En el reparto figuran *Manuela* (Escamilla) y *Bernarda* (*la Grifona*), que formaban parte de dicha compañía en ese año. Igual reparto femenino presenta el baile de *El retrato en esdrújulos*, además de los músicos *Malaguilla* (Juan de) y *Gaspar* (de Real)⁴⁰. Tal vez sea éste el baile a que se refiere el DICAT cuando anota que Olmedo recibió 250 reales por un baile que puso para la representación de *Psiquis* y *Cupido*, de Calderón, en el Salón del Buen Retiro el 3 de diciembre de 1679.

Dos años más tarde, en 1680, se representó el baile de *Las flores* en Palacio durante el carnaval, junto con la comedia calderoniana *Hado y divisa de Leónido* y *Marfisa*, como ya se ha mencionado.

Ninguna noticia podemos aportar para datar sus otras obras, salvo los años de publicación. En el apartado de la Noticia Bibliográfica se incluyen dichas fechas, que no mencionamos aquí por ser póstumas y porque en nada informan de su estreno o fecha en que fueron escritas. Queda así el cuadro resumen de las fechas posibles de sus piezas teatrales:

<i>Lanturulú</i> (baile)	1657 ó 1658
<i>Los títulos de comedias</i> (baile)	1662
<i>Bernarda y Pascual</i> (baile)	1664
<i>Dos áspides trae Jacinta</i> (baile)	1670
<i>La dama toro</i> (entremés)	1675 ó 1678
<i>La gaita gallega</i> (baile)	1679 (22 diciembre)
<i>El retrato en esdrújulos</i> (baile)	¿1679?
<i>Las flores</i> (baile)	1680

³⁹ DICAT: Manuel Vallejo el mozo, 1679. Subirats [1977: 403].

⁴⁰ Con toda probabilidad este Gaspar es el músico y no el hijo de Alonso de Olmedo y María de Anaya, ya que en la pieza Gaspar y Malaguilla ejercen de músicos acompañando las voces de Manuela y Bernarda, mientras que Gaspar de Olmedo jamás figura como músico, sino como actor de terceros y cuartos galanes y graciosos.

2. ANÁLISIS DE LA OBRA

Durante mucho tiempo se ha venido considerando la *comedia* como la protagonista indiscutible y casi única de la representación teatral y, por tanto, del conjunto de la Fiesta Barroca. Estudios posteriores⁴¹ destacaron la relevancia de los *géneros breves* que servían de preámbulo, intermedio y colofón a la *comedia*. Estos géneros –la *loa*, el *entremés*, el *baile dramático*, la *jácara* y la *mojiganga*– pueden tener una relación de dependencia con la *comedia* y, a la vez, entenderse como piezas independientes, siendo “distintas y, sin embargo, complementarias” [Huerta Calvo, 1983: 74]. Todas ellas, dado su origen carnavalesco, aportan una visión de la realidad caricaturizada que contrasta con la idealización o estilización de la *comedia* y el *auto sacramental*. A esto hay que añadirle un “potencial de distorsión” [Oehrlein, 1992: 151] que sirve de realce a la ilusión manifiesta en el espectador, y una capacidad de crear tensión, ya que corta el progreso de la acción principal hasta llevar a la *excitación* del fin de fiesta. Estas piezas de teatro llegaron a ser tan del agrado del público que podían procurar el éxito por sí mismas a una *comedia* poco aplaudida. Un paso más en esta moda nos lleva a la *folla*, representación que constaba sólo de *piezas breves*.

El antecedente más cercano del entremés se encuentra en los *pasos* de Lope de Rueda, obviamente conectados con los de Juan de Timoneda, también en prosa. A Rueda se sumaría después la herencia teatral de los cómicos italianos –Naselli, Trastulo, Bottarga–, en la segunda mitad del siglo XVI, que trajeron a la corte española su *commedia dell’arte*. Los italianos usaban unas piezas teatrales breves y cómicas que servían de enlace en los intermedios de una pieza teatral más extensa. Estas unidades mínimas de comicidad estaban destinadas a provocar la risa y para permitir a los actores ponerse de acuerdo sobre cómo proseguiría el desenlace de la acción, puesto que la improvisación en el teatro italiano –*commedia all’improviso*– era una de sus bases. Dada la función de enlace de estas escenas bufonescas de rápida y cómica acción, fueron llamadas *lazzi*. Con todo ello, la tradición castellana y la influencia italiana se unirían en este género entre Renacimiento y Barroco. Será también Rueda quien terminará de definir las características del entremés al consolidar el tópico textual básico del teatro breve –la burla–, e introducir en él un sencillo elenco de personajes que la ejemplifican.

⁴¹ De entre los estudios llevados a cabo sobre los *géneros breves* del Barroco, destacamos la labor de Javier Huerta Calvo, en buena parte centrada en concederles el valor que éstos merecen, habiendo sido infravalorados por la crítica literaria anterior y denominados, de forma impropia, *géneros menores*.

Por ello las *claves temáticas y argumentales* de los entremeses giran en torno a la risa, principal motor y objeto de dichas piezas, cuyo brazo ejecutor lo representa generalmente la burla. Esta burla es una suerte de juego llevado a cabo por unos personajes que en cierta medida carecen de condición humana, hasta el punto de ser presentados como meros muñecos o fantoches que encarnan unos signos concretos: la malicia, la ingenuidad, la bravuconería, la lascivia o la avaricia. El asunto de estas piezas incluye, como se ha dicho, un final de alborotados acontecimientos, con peleas, escarmientos y bailes. Los bailes conciliadores se harán cada vez más notables en el colofón de los entremeses. La preferencia del carácter musical y literario por encima de la verosimilitud de las piezas facilitaría la presencia del verso en detrimento de la prosa.

En los temas y formas de entremeses y bailes vieron los moralistas del siglo XVII la razón más evidente para tratar de censurar el espectáculo barroco, precisamente porque destacaban una versión heterodoxa frente a la ortodoxa de la comedia, y por ofrecer “la versión heterodoxa frente a la ortodoxa de la *comedia*” y por “el desfogue exaltado de los instintos, la glorificación del comer y beber [...], la jocosa licencia que se regodea en los engaños conyugales, con el escarnio del prójimo, y la befa”, propio de unas piezas que se incluyen en los denominados “géneros de risa” [Asensio, 1971]. Parodiar o ridiculizar a través del teatro los engranajes de un sistema de poder podía hacer peligrar la integridad del mismo, fuese éste político o religioso.

A esto se suma el hecho de que, desde principios del siglo XVII, historias, leyendas y mitos clásicos caen en manos de la parodia y la burla, y así los mitos saldrán a pie de calle junto con reyes y emperadores para ser desmitificados en las tramas de los entremeses burlescos. Habida cuenta de los conflictos surgidos con respecto a las leyes del decoro expuestas por Lope, esta iniciativa tuvo múltiples detractores y planteó graves problemas de censura, como vimos más arriba. Pero es imposible tratar de poner freno a la creación literaria y escénica, máxime cuando ésta dispone de un caudal de mitos conocidos por todos y tan del gusto del público, como lo canta el personaje del *Autor* al principio del entremés de *Píramo y Tisbe*, de Olmedo:

AUTOR: Ya que las fábulas logran
 más que las historias ganan,
 fábula vaya y sainete
 de Píramo y Tisbe.

En general, estructura, personajes y estilo de los entremeses burlescos siguen, como veremos, las mismas directrices que las del resto de entremeses pero presentan algunos matices particulares, basados principalmente en una exageración de los procedimientos habituales del entremés.

Sabida es la afición de Olmedo Omeño por los versos y su intervención en diversos certámenes poéticos. Díaz de Escovar califica sus versos de “muy correctos e inspirados” [1909: 31] y se refiere a él como *el mozo poeta*. Esta artística dedicación, sumada a la constante convivencia de Olmedo con las piezas teatrales de los genios, le llevó a escribir “con discreción y agudeza algunos bailes y sainetes”, según palabras de Pellicer [1804: 18]. Sus entremeses comparten características con los de sus coetáneos, tanto en el desfile de personajes –*dramatis personae*–, como en los temas, estructura y lenguaje, para cuyo análisis seguimos principalmente los estudios de Huerta Calvo [1985: 19ss.; 1999: 9 ss.].

2.1. Clasificación

Los entremeses de los siglos XVI y XVII obedecen a una serie de esquemas de garantizado éxito. Reconocida su justa deuda con la tradición teatral castellana, la cuentística folclórica y literaria, y con la *commedia dell'arte*, estas obras teatrales vienen repitiendo un cuadro estructural que se delimita según éstas realcen la *acción*, la *situación*, el *desfile* de personajes o el *debate* verbal que entre ellos se establece. Si bien suele predominar uno de los paradigmas en cada entremés, también éstos pueden aparecer combinados en una misma obra. Las piezas en que predomina la *acción* ofrecen una pequeña intriga en la que una burla –una broma, robo o devaneo erótico–, desempeña el papel predominante. La burla erótica, una de las más recurridas, se atiene al tópico de la mujer y el amante –sacristán, estudiante...– que tratan de eludir a uno o más pretendientes, entre los que no falta un *Vejete* –marido o padre– como sujeto paciente de la burla. Esta estructura es la que descubrimos en el entremés de *El sacristán Chinchilla*.

Las burlas de estudiantes siguen asimismo la *estructura de acción*. Las víctimas suelen ser personajes como el *bobo* o, en su defecto, cualquier cargo civil –alguacil o comisario–. En el entremés de *La dama toro* de Olmedo se urde un engaño y escarmiento contra un celoso e intolerante *comisario* que trata de impedir que las parejas se citen a solas. En la *estructura de personaje* asistimos a un desfile de personajes estereotipados ante los que otro más sabio, a modo de árbitro, hace una valoración de sus defectos, poniendo de relieve lo ridículo de éstos. Algo similar sucede al final del entremés de *Las*

locas caseras, en el que Olmedo presenta a un grupo de pretenciosas mujeres de clase social alta que se reúnen en el *estrado* de una casa para tomar chocolate, cotillear y hacer gala de su casta. En la última escena llega el marido de la anfitriona a la reunión y hace una valoración del comportamiento de las damas, a las que califica de locas. Sin embargo, dentro de esta misma estructura no encontramos ejemplos en la obra de Olmedo del personaje del *figurón*, que invierte el esquema anterior, siendo éste quien capta la atención del resto de los personajes por su comportamiento anormal. Respecto de la *estructura de debate*, que supone un enfrentamiento entre sus personajes en base a un desacuerdo por pertenecer cada uno a gremios sociales enfrentados –soldado/sacristán, galán/viejo, marido/mujer–, no encontramos en los entremeses de Olmedo un ejemplo que estructure toda la pieza. No obstante, en relación con ella, haremos mención más adelante de las *pullas* entremesiles, tan asociadas a este género, que aparecen en *El sacristán Chinchilla*, y a los diálogos del entremés burlesco de *Píramo y Tisbe*. Por otro lado, la estructura de debate puede tener un *componente lingüístico individualizado*, es decir, unas características que hacen especial el habla de un personaje determinado. Tal es el puntual caso del *bodegonero* italiano presente en *El sacristán Chinchilla*, que habla un supuesto idioma, parodia de la lengua italiana.

A) *Paradigma de acción*

En el entremés de *El sacristán Chinchilla* predominan la burla y el enredo, pero asistimos a una estructura que, como veremos, se complica hacia el final, haciendo que los personajes que fueran sujetos agentes de la burla pasen a ser objeto paciente de la misma. El entremés comienza *in medias res*, con el parlamento del Vejete que quiere vengarse de anteriores burlas llevadas a cabo por el sacristán.

VEJETE: [...] A éste, las más de noches,
 en mis umbrales le encuentro
 y cuando quiero pescarle
 para molerle los huesos,
 me reconoce y, remedando
 el habla de otros del pueblo,
 me engaña de suerte
 que le desconozco y le dejo.

Así escapaba el sacristán de la ira del Vejete. Sin embargo esta burla implícita, a la que no asistimos de facto, dará pie a la venganza que el viejo planea contra su eterno enemigo. Desde este momento el Vejete pasa a ser el sujeto agente, pues sale de ronda en busca del sacristán para molerle los huesos. Además hay otros dos agentes que, por su lado, tratarán de hacérselas pagar al sacristán: el Alcalde, candidato favorito del Vejete para su hija, y el Bodegonero italiano, ambos abrasados en celos por el amor de Casilda. El primero –el Alcalde–, con la secreta intención de vengarse del sacristán, ronda día y noche por las calles en busca de ladrones que frecuentan el pueblo, mientras que el segundo –Bodegonero– asiste al encuentro entre los amantes y, camuflado en la noche, improvisa su burla situándose entre ambos y participando de la acción impunemente. Así, el Bodegonero pasa a ser el burlador del sacristán y de su amada Casilda:

BODEGONERO: ¿Qué escuchi? ¿Otri primero
 llegó a la porta? ¡Ah, Casidilla ingrata!
 ¿Tú eres la recatada? ¡Ah, mojigata!
 ¡Hoy me las pagarás, yo te aseguro!
 Detrás de él me corroco, qui lo oscuro
 estorba que me vean.
 No han de gozar ¡por mi fe! lo que desean.

(Escóndese tras de Chinchilla y sale Casilda.)

De esta forma, cuando la muchacha cree abrazar a su sacristán, en realidad es al Bodegonero a quien abraza, y lo mismo ocurre con Chinchilla, que no se percata de que es al italiano a quien habla o besa. Con la llegada del Alcalde y después del Vejete, la acción se precipita, afectando por igual a engañadores y engañados: el Bodegonero es descubierto por la justicia –alcalde, alguacil y escribano– que da con el burlador italiano en el suelo desde lo alto de una escalera y todos ruedan por el escenario quebrándose algún hueso. Entonces llega el Vejete con dos vecinos y dan de palos a la justicia, pensando que se trata del sacristán imitador de voces. En medio del caos aparecen el sacristán y Casilda, que tropiezan con la escalera y caen descalabrándose ambos. Todo ello da lugar a una divertida pieza que no pierde su coherencia a pesar de lo complicado de su estructura. Sin duda éste es un entremés donde predomina la acción. Al final, tras la confusión y el griterío, todos se apaciguan con la entrada de los músicos en escena para dar fin al entremés.

En el entremés de *La dama toro*, dentro asimismo de los entremeses de acción, Simón, el enamorado, se lamenta de su suerte por una absurda ley decretada –alcaldada– que le dificulta ver a su amada, por lo que Malaguilla, un amigo suyo, planea contra el absurdo Comisario un escarmiento que se mantendrá en secreto hasta el final de la pieza:

SIMÓN: Tengo yeguas, dinero, vacas...
 ¿pero eso qué aprovecha
 si [el comisario] es tan necio que a un rico le desecha?

MALAGUILLA: Seguid, pues, mi capricho,
 que con parte de aquello que habéis dicho
 que tenéis, os veréis libre y sin tasa.

SIMÓN: ¿Cómo?

MALAGUILLA: Venid y lo sabréis en vuestra casa.

Malaguilla, fingiéndose un chivato cómplice de la justicia, será quien lleve engañado al Comisario a la casa donde asegura que la pareja se ha citado. Éste se presenta allí para sorprender a los amantes y arrestarlos. En la puerta encuentra a Simón que le advierte del engaño:

COMISARIO: ¡Prendedle!

SIMÓN: Primero sepa
 qué buscáis en esta casa.

COMISARIO: Vuestra dama que está en ella,
 cerrada en ese aposento.

SIMÓN: Es engaño.

COMISARIO: La experiencia
 lo dirá. ¡La puerta abrid!

SIMÓN: Ustedes no abran la puerta
 si quieren que una desdicha
 a todos no nos suceda,
 porque en este aposento,
 para un festejo, se encierra
 un toro de cuatro años,
 y si acaso sale fuera,
 habrá un destrozo.

Pero el Comisario desoye la advertencia de Simón creyendo que se trata de una mentira ideada para no ser descubierto y librarse de prisión. Al abrir la puerta, en lugar de Gracia –la enamorada–, un toro bravo arremete contra él y sus acólitos. Tras la paliza recibida por los volteos del toro, comienza un baile:

SIMÓN: Salgo a recoger las capas,
que no haya baile no sientan,
que huyen del toro y yo voy
tras él porque no se pierda.

MOSQUERA: Tenga, que hacia su vacada
va el toro como una saeta,
y sin haber peligrado
ninguno entre tantas vueltas,
a celebrar con un baile
yendo la burla...

B) Paradigma de personaje

En *Las locas caseras* asistimos a toda una galería de ridículas damas reunidas en un estrado para tomar chocolate y parlotear. El retrato que Olmedo hace de unas damas con pretensiones de aristócrata devora la acción de la pieza, resultando en un entremés estático que se crece en lo satírico, elemento que la comedia había dejado de lado y que el teatro breve recogería sobre todo en los entremeses *de personaje*. El entremés satírico se inicia en los primeros años del siglo XVII, prospera con Diego Hurtado de Mendoza y culmina durante el reinado de Felipe IV. El personaje agente con función dramática de juez –el gracioso– ante el que desfilan estas locas mujeres es el marido de la anfitriona, aunque éste no aparece hasta el final. En el ínterin será el mismo público quien juzgue el ridículo comportamiento de las féminas. El jaleo final lo desencadena la vulgar criada Barbulilla –vierte el chocolate sobre las invitadas al tropezar con el bebé–, que añade una nota discordante a tanto fingimiento. En mitad del griterío, el Gracioso llega a la casa y hace una valoración del cuadro, no escaso de misoginia, cantando:

GRACIOSO: Esta visita, niña,
según lo veo,

como otras son de chistes,
es de sujetos.

A lo que su mujer, cantando también, le responde defendiéndose para dar fin:

MARÍA: Que es decirnos locas
 yo no lo ignoro;
 los hombres nos enseñan
 a lo que somos.

Las mismas palabras del marido definen la estructura de la pieza: no es una obra de *chiste* –o burla– sino de *sujetos* –desfile de personajes–. Consideramos que la pieza tiene un carácter documental de la vida cotidiana de la época y, aunque no muestra peculiaridades de las gentes de barrios populares –calles, plazas o mercados–, no por ello deja de ser un marco costumbrista y, por tanto, de conjugarse con la estructura de *situación*, que se define por dichas características además de presentar una acción casi nula.

C) Un paradigma especial: el entremés burlesco de Píramo y Tisbe

Este entremés de Olmedo se basa en la historia original que parodia y en él no destaca ninguna estructura concreta, si bien la primera parte del entremés incluye una burla de los amantes a sus padres. Los amantes, Píramo y Tisbe, ejercen de agentes de la burla, mientras que el padre de ella y la madre de él la sufren. La burla se improvisa para poder escapar de la ira de los padres cuando los enamorados son sorprendidos hablando a través de un agujero de la pared que separa sus jardines. El padre de Tisbe la agarra del moño, mientras que la madre de Píramo lo coge del sombrero:

PADRE: ¡Ésta es sin duda! (*Cógele del moño [a Píramo.]*)
MADRE: (*Cógele del sombrero a [Tisbe.]*) ¡Éste es!
PADRE: ¡Hija cruel!
MADRE: ¡Hijo infame!
TISBE: ¡Cogió el sombrero! ¡Afúfelas!

(Déjale el sombrero y vase.)

PÍRAMO: ¡El moño asíó! ¡*Vado in pace!*

(*Hablando [el padre] con el moño y ella con el sombrero.*)

PADRE: ¿Posible es que de esta suerte
traigas, hija aleve, a un padre.

MADRE: ¡Que me hagas, hijo, subir!

Pero dicha burla no estructura el sainete –dividido en dos partes– ni tampoco lo hacen las escenas en que la pareja, fuera de toda acción, dialoga con un material discursivo que se acerca a la *estructura de debate* –hombre/mujer– referida al galanteo de los hombres y falso pudor de las mujeres.

Existen analogías entre el entremés burlesco y el drama satírico del teatro griego. Aparte de la analogía moral encontramos otras de tipo *funcional*, *temático-argumental* y *estético*. De tipo *funcional* porque, al igual que el antiguo drama satírico, se emplean como descanso al final de las tetralogías clásicas, en donde se acusaba el lado grotesco de los mitos y dioses. Analogía *temática* porque se atienen a la misma intención paródica de los mitos conocidos por el espectador, y *estética* por buscar, mediante la burla, idéntico objetivo: la risa.

D) *Paradigma de representación: los bailes*

Dentro del *paradigma de representación* se incluyen las piezas en las que predominan los elementos no verbales como la puesta en escena, el baile, la música, la coreografía, el vestuario, etc. De alguna forma estas obras se alejan del entremés y se inscriben en los parámetros de otra variante de los géneros breves: el *baile dramático* o *entremés cantado*. Todos los bailes de Olmedo los incluimos en este paradigma.

El origen de esta modalidad del teatro breve se remonta a las danzas del medievo, tanto aristocráticas como populares, que más tarde se incorporarían al teatro de Juan del Encina, Lucas Fernández, Gil Vicente, Lope de Vega... Su cabida en los espectáculos abarcaría todo tipo de danzas, desde las religiosas –"Canto de la Sibila", muy extendido en el siglo XVI– hasta las más ruidosas y expresivas –como el diálogo de Justina y Cristino, en la *Égloga de Cristino y Febea*, de Encina–. Pero será en el entremés donde encontraremos los precedentes más inmediatos. En todos los finales entremesiles de

Olmedo los personajes introducen un baile como colofón de la pieza. Estos bailes, que fueron desplazando poco a poco los finales a palos, no guardaban una relación directa con el entremés; le sirven de adorno pero no se incluyen en la misma unidad temática ni estructural. El desarrollo del baile era ajeno a la trama del entremés hasta que fue adquiriendo, a principios del XVII, una mayor independencia. La figura de Quiñones de Benavente fue la que terminó de impulsar el baile y le dio una madurez de género teatral, que se representaría entre la segunda y tercera jornada de la comedia. La instauración del baile está, pues, en relación directa con el entremés, coincidiendo con éste en muchos aspectos. Así surgirá la dificultad de diferenciarlos tajantemente, lo que ocasiona una hibridez del género y las diversas denominaciones: *baile entremesado*, *entremés cantado* o, simplemente, *baile*.

Merino Quijano define el *baile dramático* como la “forma, variante, sublimación del entremés, al convertir lo accesorio de éste –música, baile– en principal por medio de la creación de una unidad superior al conjuntar diversos elementos artísticos: recitación, canto, música y baile” [1981: 166]. Lo que antes aparecía en el entremés como broche final, como mero adorno, se independiza totalmente, desarrollando por sí sólo una trama presentada en acción dramática –llevada a cabo por unos personajes dramáticos–, con un texto cantado y acompañado de danza y música. Las mudanzas del baile –vueltas, cruces, eses, cambios de parejas, etc.– apoyan la exposición del argumento, ya sea éste una declaración amorosa, muestra de celos u otros afectos. Así, a mediados del XVII el baile estaba en su momento de mayor auge y madurez, decayendo a finales de siglo con el desgaste de los asuntos y con la importación de hábitos franceses e italianos. Ya en el siglo XVIII, la muerte de los bailes dramáticos, apunta Cotarelo, “coincide con la aparición de los primeros sainetes de costumbres, en su tercera década.” [1911: ccxxvi].

Sobre el éxito de los bailes y sus maneras encontramos una información implícita en las cartas o misivas de los censores. Un moralista del siglo XVII, el padre La Villa, en una carta dirigida al monarca, se refiere a los bailes con estos términos:

Lo que más puede notarse y cercenarse en las comedias es los bailes, músicas deshonestas, así de mujeres como de hombres, que de esto esta villa se confiesa escandalizada y suplica a V.M. mande que haya orden y riguroso freno para que ni hombre ni mujer baile ni dance sino los bailes y danzas antiguos y permitidos y que provocan, sólo a gallardía y no a lascivia, y lo mismo en lo de las músicas, que siendo de canciones virtuosas y morales, y aunque sean de conceptos amorosos, discretos y modestos son

loables, y de otra manera perniciosos, pues cierto, cercenando esto, queda con perfección toda esta obra.⁴²

[*apud* Oehrlein, 1992: 215]

Encontramos que los bailes fueron blanco destacado por los censores, escandalizados en ocasiones por las actitudes que los bailarines subirían a las tablas.

El baile dramático cuenta con cuatro integrantes⁴³: la parte hablada, la cantada, la música y la danza. El *integrante hablado* o *recitación* aparece en la gran mayoría de los bailes y su cuantía es variable. Aunque no siempre se indica en las acotaciones en qué momento comienza y termina la parte hablada, cuando exista este integrante en el baile podremos decir que se trata de un *baile entremesado*. Por otro lado, hablamos de *baile* cuando la parte hablada se integra con el canto y el baile creando una unidad armónica y equilibrada, y desarrollando al mismo tiempo una acción argumental. Si, por el contrario, la parte cantada y bailada no se entrelazan con el argumento de la pieza, tendremos un *entremés en el que figura un baile*.

El *integrante cantado* presenta una enorme variedad en su extensión y situación en el texto. Son pocos los bailes en los que se canta todo, lo más habitual es el baile entremesado. Las acotaciones nos indican algunas veces cuándo comienza la parte cantada, aunque con frecuencia lo hacen los mismos personajes:

FLORA: Y porque Lucinda
 vuelva a lo que fue
 para que se alegre
 cantad y tañed...

SILVIA: ...diciendo las tres:
 No, no, no, no lo pagaré...

(La niña hermosa)

BERNARDA: Un retrato cantaremos
 con novedad.

(El retrato)

⁴² *Primera parte de las excelencias de la virtud de la castidad*, Alcalá, 1601.

⁴³ Seguimos la clasificación hecha por Gaspar Merino [1981].

El empleo de *bordoncillos* –expresiones carentes de significado pero necesarias para el compás y el tono– o la repetición de sintagmas también introduce el integrante cantado:

VALLEJO: ¡Atención pido a todos
 para una estampa, ay, ay, ay,
 de una niña!
 [...]

VALLEJO: ¡Bu, lanturulú, lanturulú,
 lantantantú!
 Pues me llevo la bolsa.
 ¡Vaya con Belcebú!
 (*Lanturulú*)

MANUELA: No hallo más que ésta:
 lo que me suena, me suena, me suena.
 (*La gaita gallega*)

El *integrante musical* aparece junto al cantado y su objetivo es el de realzar las mudanzas del baile y el canto. La variedad musical es enorme, como lo es la diversidad de tonos y mudanzas con que deben conjuntarse. Con relativa frecuencia se indica en la pieza el cambio de música, como vemos en el baile de Olmedo de *La abejuela* y en el de *Bernarda y Pascual*, respectivamente:

ZAGAL: Pues más tengo que decirte
 ¡ay! ahora que me oyes
 y templando con lo vario
 las prolijas desazones
 en estilo portugués
 diré mi temor.
 [...]

ZAGAL 1.: Y pues vuestra esperanza
 se logra sin posesión
 múdese el triste lamento
 en más festivo rumor.

Por otro lado, se considera que siempre que aparece un *Todos*, o un coro de *Músicos*, *Zagales* o similares, se trata de una parte bailada o cantada, al igual que se advierte por el cambio de metro. Los *Músicos* se consideran un personaje dramático en los bailes cuando su intervención es más que coral, aunque normalmente no se apunta el número de componentes ni los instrumentos que tocan.

El *integrante bailado* es el más definitorio del género. Su colocación en la pieza es variable, aunque hay una gran tendencia a acrecentarse al final. El baile va introducido por los personajes en muchos casos:

MENGA: Pues zagales, ¡va de baile!
BRAS: ¡Así ha de ser!
MENGA: ¡Empieza!
 (*Menga y Bras*)

TODOS: ¡Vaya, vaya de gira,
 vaya de fiesta,
 todo suene a alegría,
 nada a tristeza!
 (*La gaita gallega*)

Las *mudanzas* –pasos de baile– solían ser alegres pero apacibles, excepto cuando se introducen bailes mucho más bulliciosos y ligeros, deducidos por la métrica. Los tipos de bailes son muy variados, pudiendo incluir danzas populares o cortesanas, aunque muy rara vez se especifica el número de componentes que ejecutan el baile:

MENGA: Gilote, Silvino, Pascual,
 Marfisa, Olimpo, Sirena,
 muy bien venidos seáis,
 donde haya compañía
 divierta mi soledad.
 (*Menga y Bras*)

Desconocemos la proyección escénica de muchas de las mudanzas ejecutadas por los bailarines. Ciertamente aparecen mencionadas en las acotaciones, lo que nos puede dar una idea general de ellas, pero no su totalidad. He aquí algunas de las mudanzas más

frecuentes que aparecen en los bailes de Olmedo: *corros, bandas, bajar, caras afuera, interpolarse, vueltas, eses, cruzados, por fuera, trocarse...* De todos ellos el cruzado, el corro y las vueltas son los más básicos y estaban abiertos a multitud de posibilidades: podían usarse una o varias veces, combinarse con otras mudanzas a fin de dar mayor plasticidad a la pieza. En consecuencia el baile dispone de unos elementos muy heterogéneos y flexibles.

2.2. Análisis

A) Acción

El tema del honor, que preside la *comedia nueva* del Barroco, está presente en tres entremeses de Olmedo. Si la comedia daba voz a las consecuencias trágicas de la pérdida de la honra, el entremés las transforma en divertidos asuntos. La deshonra supone para sus víctimas –padres y alcaldes– la razón de su vergüenza: “¿Posible es que de esta suerte/ traigas, hija aleve, a un padre?” (*Píramo y Tisbe*). Pero para la mujer adquiere otro valor: el de su libertad. Tanto Casilda, como Gracia o Tisbe, parecen dispuestas a dejar de lado su honra sin remordimiento alguno. No uno sino tres son los pretendientes de Casilda, aunque ella prefiere sin duda los dones de su sacristán Chinchilla, lo que no evita que éste, junto con el alcalde y el bodegonero italiano, ardan en celos por su amor. Casilda no duda en permitir entrar al sacristán en su alcoba, aunque previamente se mostrara falsamente pudorosa:

CASILDA: Pues por si acaso es la ronda,
 que en la bulla lo sospecho,
 y si te ven y te siguen
 te han de alcanzar y perdemos
 el logro que deseamos,
 éntrate esposo acá dentro,
 que después que hayan pasado
 podrás salir.

CHINCHILLA: Ya obedezco.

De la bella Gracia –aunque no aparece en escena– sabemos que se ve a menudo con su enamorado Simón en su propia casa, lo que obligará al celoso alcalde a sacarse de la manga una ley que impide a los amantes darse cita, so pena de destierro. Una Tisbe liberada acepta la oferta de escaparse junto a Píramo para ofrecerle el “felice premio”. El falso pudor de las mujeres retoma la perspectiva de la comedia para ser superada con creces en el entremés.

Con frecuencia descubrimos un trasfondo de desengaño y pesimismo en el corpus entremesil. En ocasiones las piezas breves de Quiñones Benavente nos revelan ambientes en los que los vicios sociales y las falsas apariencias son criticados. Destaca el componente misógino en estas obras, generalmente estáticas y costumbristas, en un marco urbano allegado a las modas de la corte y basado en el afán de ostentación. En el entremés de *Las locas caseras* Olmedo presenta un cuadro costumbrista carente de acción en el que asistimos a la intimidad de una reunión de mujeres cortesanas cuya pretenciosa conversación mueve a risa. Esas aristócratas que se dedican a hacer o recibir visitas y que adoptan una falsa pose, resultan ridículas en la perspectiva del entremés. Sin duda Olmedo, actor de éxito en la corte y de origen noble, habría presenciado en su cotidianeidad ese ambiente de damas sin seso, de locas caseras. El amor es un objeto de compra y venta al mejor postor, un concurso de dotes y títulos, una forma de acceder a las satisfacciones materiales –ropa, joyas, coche...– aunadas en el deseo de dinero. Hombres y mujeres aceptan dicha situación:

VEJETE: Ese sacristán Chinchilla [...]
 de mi hija enamorado
 pretende su casamiento
 sin ver que al alcalde
 prometida se la tengo,
 porque en efecto un alcalde
 siempre agrada para yerno.

La visión paródica en el entremés es una de las constantes desde principios del siglo XVII, y Olmedo contribuye a este sistema cómico con su entremés de *Píramo y Tisbe*. El tema de Píramo y Tisbe era uno de los preferidos entre los artistas del Barroco, gracias a las traducciones del libro IV de las *Metamorfosis* de Ovidio que hicieron posible la distribución de la fábula. Numerosos poetas, desde Castillejo hasta Góngora, emplearon la leyenda como fuente de inspiración para sus obras, incluso llegó a los escenarios madrileños de la mano de Pedro Rosete Niño⁴⁴. La clave humorística del entremés burlesco reside en el contraste con su modelo parodiado. Ricardo Senabre comenta que “la trayectoria de los poemas y de las piezas teatrales ofrecen un punto en común, ya que, en

⁴⁴ Rosete Niño, Pedro: *Comedia famosa de Píramo y Tisbe*, ed. de Pedro Correa, Pamplona, Universidad de Navarra. La edición más antigua es de 1668 en Madrid: *Píramo y Tisbe, los amantes más finos*. Burlesca, según Crespo Matellán [1979], aunque Borrego [1992: 62] no la considera así.

ambos casos, el tratamiento del tema acaba por desembocar en la parodia burlesca” [1981: 233]. El mismo Shakespeare incluye una parodia del mito en su *Sueño de una noche de verano*, que guarda semejanzas con la pieza de Olmedo. En ambas obras aparece como personaje la *Pared* que separa las casas de los amantes. Sin embargo, no es posible que nuestro autor de teatro la conociera, pues la obra del bardo inglés, aunque escrita en 1595, no fue traducida al español hasta 1870⁴⁵. Lo que queda claro es la fama que el mito cobró en toda Europa. Sin ir más lejos, en España, aparte de los dramaturgos mencionados, otros muchos recrearon el mito en los romanceros del siglo XVI y XVII: Lorenzo Sepúlveda, Gregorio Silvestre, Montemayor, Botelho de Carvalho y el mismo Barrionuevo.

Con respecto a los bailes de Olmedo, el núcleo temático de la mayor parte de ellos es el amor con todas sus variantes posibles –interés, celos, competición, encuentro, declaración, etc.– y el dinero en segundo lugar, tan presente en Quevedo, y que recurre al tópico de la mujer *pedidora*. El tema amoroso puede enfocarse desde una perspectiva popular, pastoril o cortesana. Hemos de tener en cuenta que los bailes de Olmedo iban dirigidos a un público generalmente culto y cortesano, por lo que se atienden al canon de lo pastoril y cortesano, con un lenguaje que no se presta a interpretaciones demasiado censurables, aunque no excluye pullas, picardías y chistes.

En el baile de *Menga y Bras* asistimos a una declaración amorosa entre una zagala y un zagal. Ambos se apartan de la gente para confiarse sus secretos pero son interrumpidos por unos zagales que vienen a divertirlos con un baile. Bras le dice en secreto a Menga, su zagala, que disimule para que los demás no adivinen sus sentimientos, y se unen a ellos para celebrar el baile. Durante la danza la pareja finge discutir por intereses económicos.

MENGA: No interesada he de ser
y así sólo con placer
me darás
de la casa el alquiler,
de vestir y de comer
y no quiero, no quiero más.

80

BRAS: Haz que otro te pague, Menga,
comida y casa que tenga
puerta atrás

⁴⁵ *Midsummer Night's Dream*, traducida del francés por Francisco Nacente.

por donde yo a verte venga,
que él te vista y te mantenga
y no quiero, no quiero más.

En el conocido baile de *La niña hermosa* un puñado de zagalas –Belisa, Anarda, Silvia, Flora y Cloris– trata de consolar a Lucinda por un amor no correspondido y, tras varios intentos, sólo con un baile consiguen alegrarla. También hay padecimiento amoroso en el baile de *Bernarda y Pascual*, donde ambos desconocen el mutuo amor que se profesan y por ello se lamentan. *Pascual* se declara a *Bernarda* muy desconsolado y le dice que la quiere por sus cualidades interiores más que por su físico. *Bernarda* se alegra de haber sido elegida por un hombre tan galán y discreto, y le confiesa que ella también le corresponde. La alegría de los dos se celebra con un baile. Igual ocurre en el baile de *Dos áspides trae Jacinta*, en el que al final se descubre que *Pascual*, atemorizado por la belleza y frialdad de Jacinta, no debería haber sido tan reacio a la zagala que le amaba en silencio.

Los celos asaltan al zagal de *La abejuela* haciéndole desconfiar de su amada Laura. Él le muestra sus recelos con una metáfora para que ella no se ofenda: *Laura* es comparada con una bella flor, y el zagal muestra su temor a que otro hombre –“la abejuela”– quede prendado de su belleza y trate de “picar los pétalos” de sus labios.

Una competición amorosa encontramos en el baile de *Las arias*, en el que un grupo de zagalas se rebela contra el dios Cupido al que prefieren vencer, valiéndose de su libre albedrío, en vez de rendirse a él:

ZAGALA: ¿Hay mayor felicidad
 como saber que hay amor
 y no hacer que es amor?

En el baile de *Los títulos de comedias*, elogiado por Cotarelo [1911: cxcix], se finge una competencia amorosa entre varias parejas, expresada con locuacidad y usando siempre el título de una famosa comedia en cada verso. La originalidad del baile se debe a que, aunque era usual introducir títulos de comedias en el texto, no lo es que hubiera uno en cada verso.

Los numerosos bailes denominados “de retrato” consisten en hacer una descripción poética de la belleza de la dama, tal es el caso del baile de *El retrato, en esdrújulos*. El baile de *Lanturulú* representa, además de un retrato burlesco de los amantes, un interés

amoroso basado en el dinero, donde la mujer se muestra contraria al amor si éste no va acompañado de algo más:

BORJA: Si me das, te podré amar.

VALLEJO: No te llevarás mi argén.

Los dos bailes restantes se incluyen dentro del tema de *debate o competición*, no ya amorosa. El baile de *Las flores* recrea, con gala versificadora, una batalla entre las huestes de la *Rosa* y la *Azucena* para ver cuál de ellas es más digna. También hay una competición entre *Bernarda* y *Manuela* en el baile de *La gaita gallega*. Cada mujer se muestra partidaria de un tipo de música y baile antagónicos: la una de los bailes alegres y movidos, la otra de los melancólicos y aquietados. Deciden competir cantando para saber cuál de las dos se lleva la palma y, tras un ingenioso debate dialéctico, *Manuela* consigue convencer a su adversaria, con muy buenas razones, de que los bailes alegres son los triunfadores.

MANUELA: Yo gusto de zarabandas,
folías y paradetas
cíngaras y, en fin, amiga,
de tonadillas traviesas
que, pellizcando el oído,
el alma me cosquillean
y en el cuerpo me introducen
alegría tan inquieta
que a su impulso pies y manos
y ojos se zarabandean.

Y no sólo los bailes que aquí menciona Manuela son los más alegres, sino que todos ellos tienen en común el ser muy movidos. Pocas veces encontramos un texto tan reivindicador de los bailes con éste.

B) Situación

Olmedo prefiere para desarrollar la trama de los entremeses el espacio de los pueblos y pequeñas villas, donde se supone que las situaciones absurdas y cómicas tienen mayor cabida. Al igual que en la comedia nueva, la noche supone un contexto propicio

para dar cabida a las burlas y enredos. Anónimos tras el negro embozo de las oscuras calles, el Vejete, el Alcalde y el Bodegonero urden su plan de venganza contra Chinchilla. Lo mismo sucede con el escarmiento que los jóvenes planean contra el Comisario de *La dama toro* y en la burla de Píramo y Tisbe a sus padres. En los tres casos la justicia o los padres, en mitad de la ronda nocturna, llegan a la casa o estancia de la deshonrosa mujer con afán de sorprender *in fraganti* al amante y, en todos ellos, el ambiente nocturno malogra el objetivo de los burladores, siendo éstos burlados o apaleados. Las luces o linternas que alguien procura –en dos entremeses– desenmascaran a presentes y descubren el enredo, sin que llegue la sangre a la escena, pues siempre un baile final invierte el dramatismo y lo tiñe todo de fiesta.

El traslado del antiguo espacio de Babilonia y el tiempo de los originales Píramo y Tisbe al Madrid del siglo XVII y a sus calles le sirve a Olmedo para introducir en el diálogo de los amantes alguna comparación que, por contraste con la realidad de su época, mueven a risa:

PÍRAMO:	Pues pretendo que esta noche, si puedes, deseo en parte salga[s] de casa y me esperes en ese campo en que yace Nino, hacia esta mano o ésta, porque no puedas errarle y porque tengo el camino con las lágrimas que caen de las nubes de mis ojos, como en invierno las calles de la Corte y con más lodos que hay de Madrid a Getafe.
---------	---

En *Las locas caseras* el espacio elegido para mostrar un cuadro costumbrista es el de un estrado, es decir, el habitáculo reservado en las casas de nobles y aristócratas para recibir a las visitas. Este estrado debía ser muy bien preparado porque, además de confortable, serviría para exhibir la riqueza y el estatus de los anfitriones. En este espacio, entre cojines de ricas telas, se presentaban los productos más exclusivos y más caros utensilios de la casa:

MARÍA: Cinco visitas
que ahora van a venir me han avisado.
¡Aprisa! Compongamos el estrado.
[...]
Pon derechas, muchacha, esas almohadas.
¿Calabaza rallada hay en casa?
[...]
Los pocicos que están con filigrana.
Mira que las tostadas
las hagas muy delgadas.
¿Los pañitos?

BARBULILLA: Están en la petaca.

MARÍA: ¿Quedó algún chocolate de Guajaca?

BARBULILLA: Un poquito quedó allí, que es cosa escasa.

MARÍA: Revolverasle con el que hay en la caja.
Préndeme esta valona.

No cabe duda de que Olmedo era habitual en este tipo de ambientes, tanto por su acomodada situación familiar como por la veracidad que transmiten sus diálogos, y en ellos vería un mundo de jactanciosa frivolidad femenina. Este entremés es un curioso documento de las costumbres cortesanas del Madrid del siglo XVII.

El resto de espacios que adornan las piezas breves de Olmedo, en concreto sus bailes, se sitúan en una naturaleza *quasi* bucólica: a las afueras de una aldea, en las serranías, en las orillas del Manzanares o en un prado. Ello es debido a que prácticamente sus bailes son de ambiente pastoril, donde zagales y zagalas o serranas proclaman sus amores, celos y discusiones de género.

PASCUAL: ¡Huid, huid, porque sale
al prado, zagales, hoy
Bernarda que, siempre libre,
a todos pone en prisión!
(Bernarda y Pascual)

MENGA: ¿Por qué del lugar me sacas
con tanto silencio, Bras?

BRAS: Por tener lugar de hablarte

busco del campo el lugar.

(Menga y Bras)

El bucolismo virgiliano del margen de los ríos –el Manzanares, en *La abejuela* y *Dos áspides trae Jacinta*–, es el entorno ideal donde atender a las cuitas de sus protagonistas.

ZAGAL: Serrana que a Manzanares
 te vienes a vender flores
 y con la flor de la aldea
 te llevas la de la corte.

(*La abejuela*)

C) *Personajes*

Los sencillos engranajes del entremés junto con la brevedad temporal de la historia que desarrollan –casi un instante–, hacen que el repertorio de personajes que dan vida a sus hilarantes enredos sea también elemental. Como se ha mencionado, las *dramatis personae* son meros *tipos* exageradamente definatorios, máscaras que cubren sus rostros de evidente conexión con las de la *commedia dell'arte*, en cuya esencia perviven ecos del teatro de la Antigüedad. *Personajes-tipo* como Pantalone –el libidinoso mercader veneciano–, el erudito doctor Balanzone –que se opone al amor de las parejas–, el belicoso Capitano Spavento –parodia del héroe militar–, encuentran su correspondiente en el entremés con los vejetes –acosadores o represores– o el soldado fanfarrón –descendiente del romano *miles gloriosus*–⁴⁶. No faltan en los entremeses los personajes que encarnan las pasiones de los que en la *commedia* encontramos como inseparable pareja –Arlequino y Colombina, o Arlequina–, aunque ocultos tras máscaras diversas.

Cabe resaltar la figura del sirviente o *zanni*, nombre que resulta de la pronunciación dialectal veneciana de *Gianni* –Juan–. De entre éstos destaca una pareja concreta de sirvientes compuesta por uno listo –sujeto activo de la burla– y otro bobo –sujeto paciente de la misma–, conocidos como Ganassa y Trastulo, respectivamente. Las tretas y locuras de éstos y otros *zanni* –Pedrolino y Brighella– dieron lugar a pequeñas escenas cómicas

⁴⁶ Destacamos dos estudios críticos sobre la *commedia dell'arte*: Allardyce Nicoll [1977], Taviani, Ferdinando y Schino, Milella [2007] y Fernández Valbuena [2006]. Para la pervivencia de la *Commedia* en el Teatro Breve véase Huerta Calvo [1984: 785-799].

llamadas *lazzi*. El correspondiente más directo de los *zanni* en los entremeses son los criados y, por extensión, otros promotores de burlas.

La extracción social de los personajes es también denominador común al de sus antecesores, por lo que aparecerá toda una procesión de venteros, hidalgos, arrieros, taberneros, boticarios, alcaldes, escribanos, médicos, entre otros. En este desfile se excusa la presencia de la nobleza y realeza, conforme a las leyes del *decoro* que Lope extrae de las preceptivas aristotélicas en su *Arte Nuevo*, en cuyo verso 73 explica: “Porque entremés de rey jamás se ha visto”. Olmedo hace una amable incursión al mundo de la nobleza en su entremés burlesco, y a la fingida aristocracia en *Las locas caseras*.

Veamos ahora, ejemplificado en la obra de Olmedo, una serie de máscaras que conforman las principales de este género:

a) La mujer

La mujer irrumpe con fuerza en el argumento del entremés como una de las figuras más destacadas y, a pesar de la misoginia, es el recurso primero y el desencadenante de la mayor parte de los temas y tramas, inscritas en las múltiples facetas del amor. El caso de la *malmaridada* aparecerá con todas las variantes posibles, siendo las burlas el medio más eficaz para conseguir amores afines. Los inteligentes ardides de la mujer desencadenan un sinfín de situaciones hilarantes. En este sentido el papel femenino en los entremeses de Olmedo es variado. La Casilda de *El sacristán Chinchilla* burla a sus pretendientes y a su padre para conseguir a su único amor. Ella se muestra osada, sin importarle las prohibiciones de su progenitor, ni las cuitas del Alcalde o el Bodegonero. Su falso pudor con el Sacristán es una fachada con la puerta cerrada a cal y canto que en breve será franqueada:

CASILDA: ¿Cómo conmigo estás tan atrevido?
 ¿Pues en qué bodegón hemos comido
 para tratarme así? ¡Vaya el menguado!

[...]

CHINCHILLA: Si tu enfado
 a tanto pasa, no te digo nada.

CASILDA: Sí pasa, y aún aquesta bofetada.

CHINCHILLA: Mira que das muy recio y me ha dolido.

[...]

CASILDA: Con tu dolor la ira se me quita.
No lo iba a hacer, perdona, mi carita.

CHINCHILLA: Pues, supuesto, Casilda, que me aplazo
a ser tu esposo, ¿no será un abrazo
de nuestros regocijos mensajero?

CASILDA: De bonísima gana.

[...]

CHINCHILLA: ¿Con tanta dicha quién no queda ufano?
Concédeme, mi bien, tu blanca mano
porque temple su nieve tanto fuego.

CASILDA: De esposa te la doy.

Dentro de esta línea encontramos también al personaje femenino de Tisbe, aunque para su análisis debemos partir de la premisa de que es la figura de un entremés burlesco y, como tal, ha de ser considerada en relación con las del mito original de Ovidio. Así, la bella y pudorosa, aunque valiente, Tisbe ovidiana, heroína ejemplar capaz de morir por su prohibido amor a Píramo, es transformada por Olmedo en una joven vaga en el decoro, con valentía en el desparpajo, aldeana en sus modales y pícara tentadora de su amante. En varias ocasiones nos deja ver su deseo de entregarse sin reparos a los placeres carnales. Después de que Píramo le propone una cita de noche a solas para algo más que hablar, ella contesta ofendida:

TISBE: ¿Cómo es eso de decirme
que yo me desembarace
de límites que a mi honor
puso el coto de mi sangre?
¿Qué es que yo salga de casa
de noche por esas calles
de lodos donde cualquiera
resbala, ya que no cae?
Sabes mi nobleza, sabes
quién soy. Pues ¿cómo, imprudente,
desvanecido, ignorante,
no sabes que firme, altiva,
roca opuesta a los embates,

invencible, valerosa,
sin riesgos que me acobarden,
dudas, temores, recelos,
haré lo que tú gustares?

PÍRAMO: ¡Honrada resolución!

PARED: (En esto es hija de madre.)

El donaire y el chiste afloran por boca de la amante, acompañados en ocasiones de expresiones impropias de su condición: “Allí me mata a coces / la bruta de mi suegra”, “Yo quedo patitiesa!”. Con tal vocabulario Tisbe tiene más de verdulera que de una mujer de noble familia.

Algo similar ocurre con María, la anfitriona del entremés de *Las locas caseras*, una pintoresca vitrina donde Olmedo expone diversos comportamientos femeninos de la aristocracia. María se desvive por aparentar un estatus social del que carece por ser una burguesa venida a menos, y desdice su pose refinada con la repentina rudeza de sus maneras. Aunque sabemos que en el fondo sus visitas le sacan de quicio, las recibe con correcto protocolo: “¡Ay, qué lindas que vienen a porfía en lo hermoso!”, [...] “Señoras, no me tengan cumplimiento. Doña Olalla se siente.” Les ofrece una taza del caro chocolate de Guajaca –tan de moda en la Corte–, e incluso, en un alarde de sensibilidad artística, anima a cantar a su sobrina para deleitar a las damas –“Ignacia, Ignacita, / ¿te sacarán el arpita / y cantarás un tono?”– hasta que la torpeza de su criada, al no haber dispuesto el azúcar para el chocolate, nos la muestra tal y como es en realidad: “¡Pues, pícara villana, / tú me las pagarás, mira esta cara! / Anda envía a empeñar una cuchara.” Por su lado, la criada compensa con espontaneidad campechana lo pretencioso de la escena. Su nombre, Barbulilla, hace referencia a la forma de hablar –*barbullar*– atropelladamente, a borbotones y metiendo mucha bulla.

Otra dama que asiste al estrado, doña Guiomar –*La Navas*–, supuesta aristócrata, pregona reiteradamente su linaje, del que se jacta sin humildad alguna:

NAVAS: ¿No os he dicho que estoy emparentada
con todos los señores?

[...]

Don Ordoño Estrambote
es mi primo segundo;
no hay otro hombre como él en todo el mundo.

Mi abuelo, el Condestable de Castilla,
y su abuelo, asistente de Sevilla,
eran primos hermanos los primeros
y por aquí son grandes caballeros
los Estrambotes, por quien soy sobrina.

[...]

Mucho se le parece en las pestañas
a mi primo el Duque de Monforte;
y en los dientes a un hombre de gran porte
que quiso ser mi dueño.

[...]

NAVAS: No se cansen, que si ellos son señores,
por aquí o por allí son mis parientes.

MARÍA: Pues con eso tendréis mil descendientes.

Doña Olalla, tal vez demente senil o simplemente boba, sólo tiene una frase la cual repite constantemente que desquicia a María:

NAVAS: [...] ¿Doña Olalla, es verdad?

OLALLA: Servidora de usted.

[...]

GRACIOSO: ¿Qué es esto, Doña Olalla?

OLALLA: Servidora de usted.

[...]

MARIA: Doña Olalla se siente.

OLALLA: Servidora de usted.

MARÍA: (¡Qué impertinente!)

El resto de mujeres aportan su nota también paródica: Hipólita, que presume de numerosos y nobles pretendientes, Doña Aldonza –La Navarro–, obsesionada con que la quieren meter a monja por lo que amenaza con colgarse, e Ignacia, la cursi y pudorosa sobrina de la anfitriona, que canta el *tono* con un arpa desafinada y recita sin éxito de memoria una *relación* de una comedia, como también era moda.

Un acierto de Olmedo es el personaje femenino que sustituye a la leona original de la fábula que ensangrienta la capa de Tisbe: la *dueña*, que “como sierpe anciana” sabe “más que las culebras”. Recordemos que la Tisbe de Ovidio abandona su pañuelo al

escapar de un león que se cruza en su camino cuando ésta acudía a la cita con Píramo. La prenda abandonada, luego desgarrada y manchada de sangre por el león, hará creer al joven que su amada ha sido devorada, desencadenándose así la tragedia de los amantes. El personaje de la dueña como sustituta del león —más propio de la *comedia nueva* que de la *antigua* y que nos trae los ecos de Celestina y de la dueña quevedesca de *Los sueños*— forma parte de una de las características del discurso burlesco, por el que algunos personajes adquieren características animales —*animalización*—. Aquí Olmedo no sólo la llama “monarca de las bestias”, sino que además ella actúa como tal. Así se refiere Tisbe a la dueña:

TISBE: ¡A mí un león se acerca
 tremolando la cola,
 que sirve de cimera
 a la doblada espalda
 y a la arrugada testa.
 [...]
TISBE: ¿Monarca de las bestias,
 no ensangrientes la garra
 con una simple oveja!

Y así actúa la dueña, hecho que le permite a Olmedo resolver la cuestión de la capa ensangrentada por la leona en la historia de Ovidio:

DUEÑA: Las quijadas de suerte
 apreté con tal fuerza,
 que me han quedado todas
 las encías sangrientas.
 Mas, pues no puedo en Tisbe,
 por suya en esta prenda,
 mi rabia con mi sangre
 he de dejar impresa.

Es habitual en los entremeses la presencia de estas celestinescas y viejas guías que enredaban con sus hilos en lo más oscuro del mundo cortesano. Olmedo parece querer decir lo mismo que Tisbe cuando ésta comenta: “¡Qué más [da] león que dueña!”.

b) El sacristán

Otro de los personajes esenciales en el teatro breve, quizás el más representativo del género, es el *Sacristán*, cuyos rasgos más afines son su supuesta cultura, el gusto por el buen comer y, sobre todo, su fama de incomparable amante. Esta figura, continuadora del fraile corrupto de las farsas seiscientistas, es la mejor excusa para introducir una crítica del estamento religioso. Acorde con la definición dada tenemos a Chinchilla, el sacristán al entremés de Olmedo de igual título. Él es a quien la joven Casilda elige como amante a pesar de su planta no muy agraciada, de la que sabemos por las pullas que sobre él lanzan otros personajes. En la versión manuscrita de esta pieza se da a entender que es de estatura menguada, mientras que en la versión impresa las variantes nos muestran a un Chinchilla “desvaído y luengo”. Estas variantes serían muy comunes en los versos en los que se detalla el físico del personaje, máxime si tenemos en cuenta que Olmedo escribiría este papel para ser representado por un actor concreto de su compañía, como lo demuestra el hecho de que en muchos de sus textos aparecen los personajes con el nombre del actor o actriz en cuestión. En cualquier caso, nada de esto afecta a una máscara cuyo don físico reside en otra parte menos visible del cuerpo. Chinchilla es un amante fogoso con su amada –”Concédeme, mi bien, tu blanca mano / porque temple su nieve tanto fuego”– y tiene prisa por satisfacer sus deseos:

CHINCHILLA: ¿Cuándo podrá tu sacristán Chichilla,
 teniéndote por suya,
 cantar a tu deseo una *aleluya*,
 sin que al verle a tu puerta
 tu padre, el gozo en réquiem le convierta?

Son claves para su máscara la inteligencia –*siendo alma en la viveza*– y la habilidad para el engaño:

VEJETE: Una noche que él venía
 con otros tres mozolejos
 a galantear a mi hija,
 llegué despechado a ellos
 y, al irles a sacudir,

remedando los acentos
del alcalde, el escribano
y el alguacil, me dio perro.

Una referencia al carácter sexual del sacristán la hallamos en un comentario que la Tisbe de Olmedo hace cuando escapa para reunirse con su amado y se dirige por un camino “con lodos más que loba / de sacristán de aldea / aunque las traen tan cortas / que nunca al suelo llegan”. Que la *loba* o sotana de un sacristán nunca llegue al suelo tiene que ver con que siempre anduvieran alzándosela. Reiteradamente los sacristanes entremesiles resaltan más por las cuestiones del cuerpo que por las del alma, por su apego a lo terrenal en vez de a lo espiritual, por su tendencia a satisfacer con inmediatez sus bajos instintos y, en definitiva, por su carácter intrínsecamente carnavalesco.

c) El vejete

La máscara del Vejete, similar al Pantalone italiano, es la víctima de los engaños amorosos, bien porque su joven mujer le corona de astas la frente, o por ser el padre tenaz que no consigue frenar la liberalidad de su hija. Es el blanco de las pullas más hirientes en relación con su edad y tacañería, con su propensión a las enfermedades más humillantes, sobre todo de carácter sexual, y con su vecindad con la muerte. Este personaje es el “rey destronado del Carnaval”, como ha dado en llamarlo Huerta Calvo [1985a: 38]. En este sentido, encontramos al Vejete, padre de Casilda, que será engañado por su hija y por el sacristán Chichilla, eterno rival, provocando su ira:

VEJETE: Con un garrote pretendo
añadirle otra sotana
a la que trae en el cuerpo.

Siempre malhumorado, maldiciente y avaricioso, prefiere medrar casando a Casilda con un importante cargo civil, “porque en efecto un alcalde/siempre agrada para yerno”. Otro vejete de igual jaez –aunque su papel sea muy breve–, se halla en el padre de *Tisbe*, burlado igualmente por los amantes.

d) El estudiante

Hay una figura que representa la visión hedonista de la vida, la habilidad picaresca, el buen humor y el gusto por las bromas, lo que hace de él un maestro en el arte de burlar. Su talante aventurero conlleva la escasez en el comer y el vestir y, por lo tanto, le granjea el apelativo de *gorrón* o *capigorrón*, dada la costumbre de mendigar con su gorra. Dicha figura la representa el *estudiante*, originario de los ociosos universitarios salmantinos que, por su disponibilidad y agilidad para la burla y la mentira, bien podría hermanarse con el *zanni* Brighella, compañero de Arlecchino. Familiarizado debía de estar nuestro autor con este ambiente pues él mismo fue bachiller por la universidad de Salamanca. En la obra de Olmedo no consta el *estudiante* mencionado como tal, aunque los personajes de Simón, Mosquera y Malaguilla –todos ellos nombres de actores– del entremés de *La dama toro*, cumplen con estos requisitos. Como ya vimos en el apartado de la estructura, Malaguilla será quien ejecute una burla contra el Comisario que tanto importuna a su amigo Simón.

e) El bobo/alcalde

La víctima preferida sobre la que vienen a recaer las burlas es el *bobo*, que acostumbra a igualarse con el alcalde por su predisposición a la simpleza y por sus famosas *alcaldadas*, o dictámenes sin sentido. El bobo/alcalde se identifica a menudo con el gracioso y suele ir acompañado de otro personaje –un escribano generalmente– que corrige sus múltiples equívocos. Con ello se pretende provocar la risa inmediata entre el público, cuya capacidad para reconocer a dicho personaje apresuraría las carcajadas. En esta máscara destacó sobremanera el maestro de histriones Juan Rana, que hizo de ella una de las preferidas del público. En el entremés de Olmedo de *La dama toro*, el Comisario o gracioso decreta una absurda ley:

SIMÓN:	Habrá dos meses que llegó a esta villa en forma con su audiencia un Comisario, tan villano, tan simple y temerario, que los enamorados los destierra, y como no hay ninguno en esta tierra sino yo, por ser corta, se ejercita en mí, y de los que faltan se desquita
--------	---

con tal fiero rigor que cada día
la casa de mi fiel dueño, o la mía
allana y atropella
por ver si está conmigo o yo con ella.
¡Esto me desespera!

[...]

COMISARIO: Esta es mi resolución.

HOMBRE 1: Sois inhumano.

COMISARIO: Escribano,
¿es novedad que inhumano
sea un juez de comisión?

Por esta inhumana *alcaldada* del Comisario –castigar a los amantes porque considera gula que éstos se harten de amar–, será merecedor de las cornadas de la “dama toro”.

El Alcalde del *Sacristán Chinchilla* también abusa de su autoridad y, con la excusa de perseguir a los malhechores nocturnos, trata de impedir el éxito amoroso de su contrincante:

ALGUACIL: ¿Qué es el cuidado al fin?

ALCALDE: Oíd mis razones:

Sé que en esta villa hay muchos ladrones
y, atendiendo al perjuicio
de los vecinos y de ejercer mi oficio,
como es costumbre mía,
determino rondar de noche y de día
por desterrar del pueblo los recelos.
(¡Ay Casilda, ay amor, ay honra, ay celos!
Que no es mi intento de rondar la villa
sino por ver si puedo de Chinchilla,
con aquesta desecha,
averiguar del todo la sospecha
que tengo de su torpe galanteo
con la que yo deseo
para mi esposa ufana).

Para analizar el Píramo de Olmedo hemos de recurrir a la descripción que sobre él hace Ovidio y contrastarlo para comprender la dimensión de su parodia. El joven creado por Olmedo, lejos de ser aquel valiente cuyo amor puro es la esencia de la entrega platónica a su amada, aparece en el sainete totalmente desmitificado. Este Píramo, “archivo de mis males”, como lo denomina la propia Tisbe, es un mozo chistoso, incansable perseguidor del dulce placer de la carne y cobarde ante la muerte honrosa, lo que le aleja aún más del Píramo mítico. Se ajusta más al perfil del estudiante o del sacristán entremesil que al noble ovidiano. Sus intereses amorosos se centran en obtener el “felice premio” de Tisbe:

PÍRAMO: Vaya, vaya de alegría,
que esta noche es nuestro día,
pues de penas y desvelos,
de finezas y caricias,
el felice premio espero
en la bella esposa mía.

La cobardía de Píramo se hace manifiesta cuando, al creer muerta a su amada, en vez de suicidarse como en la fábula original, hace un simulacro de suicidio:

PÍRAMO: Si es muerta, ¿qué espero
que no me mato de suerte que todos
crean mi muerte y yo esté sano y bueno?
Con este acero forjado con maña,
pues, sacabuche, se embebe en sí mismo,
y una esponjilla con sangre de un pollo
que para el caso traigo en el seno,
he de ostentar que mi sangre derramo
y que el puñal de pesar me atravieso.
Tisbe, tu muerte reciba este amago
por sacrificio que doy a su obsequio.
(Dase con la daga y sangra.)

Al igual que se produce la *animalización* de personajes en el discurso del entremés burlesco, como se vio con la Dueña, también puede haber *cosificación*. Olmedo crea un

personaje cosificado destacable: *la Pared* “a modo de guardinfante”. El muro que separa las casas contiguas de los amantes cobra vida, habla en ocasiones en apartes metateatrales y se apunta como un personaje más a la acción, participando en el desenlace de los acontecimientos. Con originalidad la Pared explica su capacidad para hablar: “Todos el que hable apoyen/pues las paredes hablan como oyen”. Olmedo juega a romper frases hechas –*Las paredes oyen*⁴⁷–, otro elemento del discurso burlesco.

El curioso personaje del Bodegonero italiano de *El sacristán Chinchilla*, lejos de representar la ambigüedad sexual como suele ocurrir con los italianos en el género, encarna a un avaricioso timador y ladrón de su clientela, figura de la que no hemos encontrado otras similares en el microcosmos del entremés.

BODEGONERO: ¡Qui venga sin su capa y sin sombrero
 por el amor, Monsiur Bodegonero,
 buscando li beldad de Casildilla
 dejando de guisar la albondiguilla,
 el gigote estofado y les pucherus,
 con que robando estoy lus pasajeros!
 Mas todo o merece li muchacha.
 ¡Válgati dos mil diablos li borracha!

Un singular personaje se muestra en el entremés de *Las locas caseras* que es, como apunta la nota entre paréntesis, “*un niño, que lo ha de hacer un hombre muy ridículo*”. Estos niños, adultos ataviados con ropa de bebé y babero, son un personaje tipo que procede de las celebraciones carnales callejeras. El refranero se refiere a ellos, según el diccionario de Correas, como “El niño de la Rollona⁴⁸, que tiene siete años y mama aún ahora”, y explica que estaban tan mal criados y mimados que seguían comportándose como tales, incluso habiendo crecido. Por su lado, Covarrubias explica que “hay algunos muchachos tan regalones que con ser grandes no saben desasirse del regazo de sus madres; salen éstos grandes tontos o grandes bellacos viciosos”. El gigantismo y la gula son características de este personaje en el teatro breve. En la obra *Mojiganga de los Niños de la Rollona y lo que pasa en las calles* del siglo XVII sale el niño, vestido con dijes (adornos que se ponía a los niños al cuello o a la cintura) y ridículo birrete. Parece

⁴⁷ Sabida es la costumbre de usar dichos o refranes en los títulos de las obras de teatro: *Las paredes oyen*, de Ruiz de Alarcón.

⁴⁸ Para su estudio hemos consultado el artículo de Catalina Buezo que aparece en la bibliografía [1992].

común a ellos también la dificultad de andar, lo que provocaba temores y supersticiones pensando que el niño tenía mal de ojo. En *Las locas caseras* se le hacen *higas* al Niño, sabido ya su valor de protección contra dicha superstición. Numerosas referencias al personaje encontramos en el teatro breve, en el que aparecen madres o amas de cría rollizas –o rollonas– que amamantan a niños adultos o con trazas de gigantismo. El actor cómico y *autor* malagueño Simón Aguado, por ejemplo, escribió la mojiganga de *Los niños de la Rollona y lo que pasa en las calles*, donde presenta a una Rollona como una criada respondona que nos recuerda a Barbulilla, la criada de *Las locas caseras*.

En el desfile de personajes de los bailes de Olmedo los zagales y zagalas serán los preferidos por nuestro autor, como corresponde a los bailes de motivo pastoril. Podemos apreciar en estas piezas que no se hacen grandes distinciones en los papeles femeninos. Bajo el nombre de *Zagala* se suele representar a una mujer en general –tipo– en sus diversas facetas –amor, celos, dinero, anhelo...–. A esto Gaspar Merino lo denomina “personaje en grado cero” y lo considera una de las características generales de los bailes dramáticos. El resto de personajes no aparecen tampoco individualizados, sino que representan a todo un gremio. Así el Zagal o Zagala no es un zagal concreto, sino que representa a todo el grupo, cuyos nombres adquieren resonancias pastoriles: Gilote, Silvino, Pascual, Marfisa, Olimpo, Sirena, Laura, etc.

Otro tipo de personajes, los *prosopopeicos* o *simbólicos*, los encontramos en el mencionado baile de *Las flores*. La Rosa, la Azucena, la Clavellina, la Mosqueta, el Jazmín, la Amapola, el Clavel, el Narciso y el Tulipán representan, –o debiéramos decir “vegetalizan”– tipos de personas. El que ofrece un carácter más definido es el Tulipán en el papel del traidor. Éste es presentado como la flor que cambia de bando según su interés. En el baile se juega con el simbolismo de cada flor: la Rosa sangrienta, la Azucena pura, el Tulipán variable –de color y carácter–, el Clavel mestizo... Los enfrentamientos dialécticos entre el Tulipán y el Clavel ofrecen curiosos juegos de palabras, símbolos y asociaciones de ideas:

TULIPÁN:	¿Qué hay, señora flor mestiza?
CLAVEL:	¿Qué hay, villano? ¿Qué le dan?
TULIPÁN:	¿Yo villano?
CLAVEL:	Una cebolla
	fue tu vientre original,
	con que por este principio

y, en fin, tu nombre sea.
Te cantan como al villano
la cebolla con el pan.

[...]

CLAVEL: ¡Vete a mudar de colores,
 camaleón!

En numerosas ocasiones los entremeses y bailes se escriben para ser encarnados por unos actores concretos, por lo que figuran en las *dramatis personae* los nombres de los representantes. Así ocurre en los bailes de *La gaita gallega*, *Lanturulú*, *El retrato en esdrújulos* y en *Los títulos de comedias*, como se verá en el pequeño prólogo que introduce cada texto de esta edición.

D) Lenguaje

a. La versificación

A pesar del originario vehículo de los entremeses de Rueda, la prosa, a partir de 1620 el verso se hace mayoritario en las piezas breves. Esta estilización de la prosa le añadirá la posibilidad humorística de la rima lúdica y divertida como recurso burlesco. Atendiendo a esto, el verso busca estrofas que se adecuen lo mejor posible al habla llana de sus personajes entremesiles. Así es como se recurre al octosílabo en forma de romance o de redondilla para los diálogos, mientras que las formas de la lírica tradicional, tan presentes en los bailes finales, aparecen en coplas y seguidillas. Otras estrofas de carácter culto, verbigracia el soneto o la octava real, se emplean con fines más paródicos por el abrupto contraste entre forma y contenido. Por otro lado, el entremés gusta del empleo del endecasílabo suelto o en silva alternando con heptasílabos, en diferentes ocasiones, a saber: cuando se quiere contrastar la cultura de los personajes –fingida o no–, y cuando se pretende ralentizar la acción. Un ejemplo del primer caso lo encontramos en un párrafo de *La dama toro*. Cuando habla el Comisario villano junto con dos de sus hombres, se emplea el octosílabo en la conversación. Luego aparece el estudiante Malaguilla y conversa con el Comisario en endecasílabo, lo que a éste parece costarle gran esfuerzo:

MALAGUILLA: ¡Señor Comisario, escuche, por su vida!

COMISARIO: Hombre, que me bazucas la comida.
MALAGUILLA: Atienda, que de paso hablar quisiera.
COMISARIO: Eso más que de paso es de carrera.

Malaguilla decide hablar en octosílabos para hacerse entender sin agotar a su interlocutor, jugando con el doble sentido de la expresión “a pie quedo”, como verso de arte menor y estar quieto: “Pues a pie quedo me escuche”. El resto del entremés emplea el arte mayor y el menor, según hablen los personajes más cultos –estudiantes: Malaguilla, Simón y Mosquera– o los villanos –Comisario y acompañantes– o se acelere la acción. El entremés de *Las locas caseras* está todo él escrito en silvas –endecasílabo alternado con heptasílabo– como corresponde a unas señoras supuestamente cultas. Sólo el final cambia el metro para introducir la seguidilla (7+5+7+5 con rima en los pares). Al igual que en *La dama toro*, el entremés de *El sacristán Chinchilla* reparte arte mayor o menor entre los personajes más cultos –Alcalde, no villano, Alguacil, Escribano y los amantes– y los otros menos cultos –Vejete y acompañantes–. Cuando la acción se apresura hacia los alborotados acontecimientos se emplea, de nuevo, el romance. Al final, una nueva seguidilla cantada por *Casilda* pone el broche a la pieza.

Resumimos los esquemas métricos de los entremeses de Olmedo haciendo notar que la silva y el romance son los metros empleados para sus diálogos, así como que opta por las seguidillas para rematarlos con un baile. Estos son los cuadros métricos de los entremeses:

La dama toro

Versos	Forma métrica
1-48	Silva
49-68	Romance
69-78	Silva
79-208	Romance
209 (¿cantado?)	¿Introduce seguidilla?

El verso final es de cinco sílabas e introduce un baile que, aunque lo anuncia, no aparece en el texto.

Las locas caseras

Versos	Forma métrica
1-125	Silva
126-129 (canta un tono)	Romance
130-201	Silva
202-209 (cantado)	Seguidilla

El sacristán Chinchilla

Versos	Forma métrica
1-48	Romance
49-148	Silva
149-209	Romance
210-213 (cantado)	Seguidilla

Con respecto a la métrica del entremés de *Píramo y Tisbe*, Olmedo recurre de nuevo al octosílabo en romance o en redondilla cuando el diálogo es sencillo o quiere que la acción se acelere, y al endecasílabo suelto o en silva cuando los personajes hacen uso de un lenguaje más culto, poético o sentencioso. Los párrafos en que emplea la silva son los que sirven para presentar a los personajes, mientras que el endecasílabo suelto lo reserva hábilmente para los momentos en que parodia el habla culta de éstos. Así consigue un mayor contraste entre la forma culta del verso y su contenido altamente cómico, lo que realza el carácter paródico–burlesco. Asimismo prefirió las seguidillas para sus canciones populares. Debemos señalar, en la *Primera parte* del entremés, que del verso 51 al 78, aunque no se acota, se cantan seguidillas, como corrobora la Pared: “Por cantar no presuman / que me han ganado, / que también las paredes / tienen su canto”, jugando con el doble sentido de “canto”. Del verso 153 al 169 cantan un romance mientras bailan una *chacona*, como indica la acotación. Cotarelo [1911: cx] dice que esta chacona es figurada “pues tiene *corro*, *cruzado* y *eses*”. Del verso 1 al 16 de la *Segunda parte* canta Tisbe unas endechas heptasílabas rimadas en romance, metro que alcanzó su mayor prestigio lírico en el primer tercio del siglo XVII y que las pusieron de moda algunos poetas, “entre ellos Pedro de Espinosa, Francisco de Trillo y Figueroa y el Príncipe de Esquilache” [Navarro

Tomás, 1983: 282]. Del verso 17 al 38 hay un *recitativo* “a la italiana”, según añade Cotarelo, con el mismo metro. Una acotación nos indica ya en el verso 97 que sale Píramo cantando. Lo que no sabemos es si desde aquí hasta el verso en donde se corta el manuscrito todos los versos son cantados, o bien pudiera dejarse el canto después de la primera intervención de Píramo.

Píramo y Tisbe: primera parte

Versos	Forma métrica
1-4 (cantado)	Romance
5-34	Silva
35-50	Redondilla
51-78 (cantado)	Seguidillas
79-152	Romance
153-169 (cantado)	Romance*
170-215	Romance
216-223 (cantado)	Seguidilla

Píramo y Tisbe: segunda parte:

Versos	Forma métrica
1-16 (cantado)	Endechas heptasílabas
17-38 (recitativo)	Endechas
39-54 (cantado)	Endechas
55-59 (recitativo)	Endechas
97-146 (cantado)	(endecasílabo suelto)
147-154	Romance

Apreciamos, pues, que un 30% aproximadamente de la *Primera parte* es cantado, y un 40% de la *Segunda parte* también, lo que no deja de ser poco usual en un entremés, como tampoco lo era su división en dos partes. Esto parece indicar que la pieza es de las últimas que salieron de la pluma de Olmedo, contagiada por la musicalidad de los bailes dramáticos, y un posible precedente de los sainetes del siglo venidero. En cuanto a su denominación podemos barajar los términos de *entremés cantado* o, como lo denomina Olmedo de una forma más general, *sainete*.

En los bailes escritos por Olmedo la extensión oscila entre los 70 y los 190 versos. La media de versos cantados es de un 40%, pudiendo encontrarse casos en que todos son cantados –baile de *El retrato en esdrújulos*– o toda la pieza es bailada, como asegura Cotarelo [1911: cxcix] sobre el baile de *Menga y Bras*⁴⁹.

Los metros y estrofas empleados por nuestro escritor para sus bailes son variados, pero dentro de los más usuales del género. Así, y atendiendo a su estructura general, solemos encontrar una breve presentación de la acción en romance –de 10 a 40 versos–, luego una o varias seguidillas como respuesta o comentario, después un breve pasaje en romance –exposición del nudo– y seguidillas para el desenlace final. Visto a grandes rasgos apreciamos una armónica conjunción de romances y seguidillas, prefiriéndose el primero para la exposición y presentación del problema de un personaje. Los romances empleados por Olmedo son muy variados tanto en rima –asonante, consonante, aguda– como en metro –romances octosílabos preferentemente y romancillos hexasílabos–. Aunque también hace gala de la redondilla y de la endecha heptasílabo, sus metros favoritos siguen siendo el romance –largas tiradas– y la redondilla, *alma mater* de los bailes. Así se puede apreciar en los esquemas métricos hechos de sus bailes:

La abejuela

Versos	Forma métrica
1-7	Romance con tercetillo final
8-14	Romance con tercetillo final
15-56	Romance
57-71 (canción)	Canción arromanzada versos de 9, 10 y 12 sílabas, asonante en los pares

⁴⁹ Cotarelo dice que del baile de *Menga y Bras* es “bailado todo él”, afirmación que consideramos un tanto osada dado que las acotaciones son demasiado escasas para asegurarlo, como ocurre con casi todos los bailes de Olmedo. Normalmente indican cuándo se canta pero no cuándo cesa el canto. Las afirmaciones tajantes aquí son dudosas.

72-81	Romance
82-102	Romance de 10 y 12 sílabas ⁵⁰
103-114	Romance
115-142 (canción)	No identificada: versos de 8 y 12 sílabas, rima asonante en los pares

Destacamos que los versos finales del cuadro se cantan en portugués e introducen un bordoncillo de la siguiente manera: 8x, 8a, 8x, 11a, bordoncillo (Ay, le, ay, le, la, la, la, li, la / la, la, li, la, la, le), 10x, 11x. Este esquema se repite tres veces.

Las arias

Versos	Forma métrica
1-10	Romancillo
11-29	Romance rematado en pareado
30-33	Silva
34-38	Romance
39-42	Silva
43-47	Romance
48-57	Silva
58-65	Romance
66-70	Romancillo
71-80	Silva
81-82	Romancillo
83-96	Romance
97-107	Seguidilla

Contrastando este cuadro métrico con el del resto de los bailes, observamos que aquí se emplean numerosos cambios de métrica en pocos versos (107 versos, 13 cambios), además de ésta bastante irregular. Difiere mucho del resto de los bailes de Olmedo, en los que se usa un número mayor de versos para desarrollar cada tipo de estrofa. En nuestra opinión no parecen versos escritos por un ejercitado poeta como Olmedo. Sin embargo, consideramos oportuna su publicación, dado que el texto difícilmente sería incluido en otra edición.

⁵⁰ Estrofa apuntada por Gaspar Merino [1981: 263].

Bernarda y Pascual

Versos	Forma métrica
1-164	Romance
165-175	No identificado (canción)
176-181	Romance
182-185	Endecha heptasílaba
186-193	No identificada (canción)
194-197	Seguidilla
198-209	No identificada (canción)
210-213	Seguidilla
214-217	No identificada (canción)

Dos áspides trae Jacinta

Versos	Forma métrica
1-111	Romance
112-115	Romancillo (canción)
116-123	Romance
124-131	Romancillo (canción)
132-213	Romance
214-217	Romancillo (canción)
218-261	Romance
262-265	Seguidilla
266-271	Métrica irregular
272-275	Seguidilla
276-281	Métrica irregular

A partir del verso 248, el texto impreso *Sainete intitulado Los áspides*, que aparece en la Noticia Bibliográfica de este estudio, contiene un final totalmente diferente, mucho más breve y con métrica exacta –romance–, no con métrica irregular como sucede en éste del cuadro métrico. Sin embargo, hemos decidido copiar la versión de 1675 por figurar el nombre de Olmedo y por haber aparecido publicada unos años antes.

Las flores

Versos	Forma métrica
1-28	Romance
29-32	Seguidilla
33-40	Romance
41-44	Seguidilla
45-52	Romance
53-56	Seguidilla
57-64	Romance
65-68	Seguidilla
69-76	Romance
77-80	Seguidilla
81-189	Romance
190-197	Seguidillas

Todo el baile está escrito en romance con rima aguda, aunque en él se intercalan seguidillas con rima asonante, que se introducen siempre cantando. Al final hay dos seguidillas más.

La gaita gallega

Versos	Forma métrica
1-4	Seguidilla
5-8	Romance
9-12	Seguidilla
13-20	Romance
21-24	Seguidilla
25-32	Romance
33-40	Seguidillas
41-101	Romance
102-117	Endechas heptasílabas (canción)
118-122	Gaita gallega
123-138	Endechas heptasílabas (canción)

139-142	Gaita gallega
143-152	Romance
153-156	Gaita gallega

Este baile contiene un estribillo que está escrito en un tipo de estrofa que Gaspar Merino [264] denomina “gaita gallega” en el apartado de métrica de su tesis, donde se halla publicada la pieza. También apunta que Navarro Tomás no lo denomina así en su estudio de métrica, sino que clasifica los versos correspondientes según el verso dominante (endecasílabo dactílico, decasílabo dactílico, decasílabo y arte mayor...). Aquí preferimos anotarlo siguiendo las directrices de Merino, puesto que el título del baile avala su teoría.

La letra del tono que se incluye en las endechas heptasílabas no sabemos si es de Olmedo, ya que es un tono incluido en el *Cancionero poético-musical de Verdú*, del siglo XVII, como anónimo, y pudo servir de inspiración al baile.

Lanturulú

Versos	Forma métrica
1-47	Seguidillas
48-61	Redondillas
62-78	Endechas heptasílabas

Las endechas finales incluyen el estribillo “lanturulú” que resulta complicado adecuar a la métrica, sin embargo, obviando esto, el resto de los versos siguen la forma estrófica y la rima asonante en los pares de la endecha heptasílabas, tan usada por Olmedo.

Menga y Bras

Versos	Forma métrica
1-52	Romance (agudo)
53-126	Sextillas
127-192	Romancillo

Como vemos en los versos 53–126, Olmedo introduce el baile por boca de Bras “en juglar estilo”, es decir, en sextillas –muy usada por los juglares–. Esta sucesión de sextillas con rima aabaab, tienen la particularidad de que el tercer verso es de pie quebrado.

La niña hermosa

Versos	Forma métrica
1-54	Romance
55-90	Romancillo

Retrato en esdrújulos

Versos	Forma métrica
1-44	Romance
45-96	Romance decasílabo

Este baile tiene la particularidad de que los esdrújulos aparecen al principio de verso en lugar de al final, como era habitual.

Los títulos de comedias

Versos	Forma métrica
1-170	Romance
171-186	Seguidillas

b. Figuras y recursos entremesiles

Un elemento caracterizador del lenguaje entremesil son las *hablas dialectales*, generalmente procedentes de capas sociales marginales. Así tenemos personajes que hablan dialectos peninsulares –gallegos, vizcaínos...– o lenguas extranjeras, principalmente italianos, portugueses y franceses. También es grande la presencia en los entremeses de otras minorías como moriscos y negros, dentro del trasfondo xenófobo que se trasluce de la literatura barroca. El personaje del Bodegonero, pretendiente de Casilda en el *Sacristán Chinchilla*, verbaliza una parodia de la lengua italiana. Este italiano habla de manera

ridícula, castellanizando dicho idioma o, más bien, añadiendo rasgos italianos al castellano –finalizando en *i* la mayoría de sus palabras–:

BODEGONERO: ¡Que venga sin casaque e sin sombrero
 per el amor, Monsiur Bodegonero,
 buscando la beldad de Casildilli
 dejando de guisar li albondiguilli,
 el gigote estofate e lis pucheris
 cun que rubando estoy li pasajeris!
 Mas todo lo merece li muchachi.
 ¡Válgate diez mil diabres le borrachi!

Tampoco la lengua portuguesa escapa de ser parodiada en el baile de *La Abejuela*:

ZAGAL: Si ey de decir â verdade
 temo que â bela polida,
 cuidando picar nas frores,
 miña alma pique na vosa boquiña.
 Ay, le, ay, le, la, la, la, li, la,
 la, la, li, la, la, le.
 Ollay, meu ben, por a vosa fe,
 chegay para min, a ela nao vos chegueis.

LAURA: Nao fala vose comigo,
 que tein mas fortes espiñas
 da miña boquiña o crabo mofiño
 que a rosa das frores reiña.
 Ay, le, ay, le, la, la, la, li, la,
 la, la, li, la, la, le.
 Ollay, meu mal, por a vosa fe,
 tirray para la, para min nao chegueis.

A esta variedad de dialectos se une la riqueza expresiva de un vocabulario que proviene netamente de lo popular, de las calles, plazas y mercados, de la convivencia de gentes y tipos de lo más variopintos, del cruce de culturas, de recursos expresivos originalmente combinados, de la capacidad creativa de un sector social que esculpe

El dinamismo del lenguaje se refuerza con constantes exclamaciones, juramentos, maldiciones, pullas e insultos que, con el desarrollo del género, irán acentuando cada vez más los juegos conceptistas –anfibiologías, equívocos, retruécanos...–. Las pullas se consideran un verdadero arte del manejo del lenguaje ya que éstas, en vez de consistir en un mero insulto, elaboran ingeniosamente todo un concepto negativo. Así se hablará del sacristán *Chinchilla*:

Las *enumeraciones, repeticiones o aliteraciones*, como las de *Simón* en *La dama toro* –“Gracia, de quien estoy enamorado, / Gracia, que no es reacia, / me oyó en justicia por premiarme en gracia”–, junto con las hiperbólicas expresiones y los proceder es exagerados, son un tópico del discurso y la acción entremesil:

94

y a mi mal no le alivian exorcismos.
¡Con la daga he de darme!

Volviendo al entremés de *Píramo y Tisbe*, y aparte de los elementos característicos ya mencionados sobre el discurso burlesco –animalización, cosificación y ruptura de frases hechas–, encontramos el recurso de la *rima lúdica* –ripio consciente– que busca producir asociaciones insospechadas de ideas:

PÍRAMO: Píramo soy que, grato
 a Tisbe, causa de mis frenesíes,
 acecho como gato
 por desvanes y saquisamíes
 porque no se me escape
 y al *mis* de mi cariño diga *sape*.
 [...]

PÍRAMO: Pero bañado en sangre (u en otra,
 que yo si es suya o no, no me meto),
 ya con las luces del día distingo
 tendido a un joven a modo de muerto.

TISBE: Entre gemidos, ya libre de un daño,
 oigo mi nombre y escucho lamentos.
 A cada paso que da mi desgracia
 como cerezas se enlazan los riesgos.
 Pero bañado en sangre (o en otra,
 que si es suya o no, no me meto),
 ya con las luces día distingo
 tendido a un joven a modo de muerto.

Los *atopismos* y *anacronismos* resaltan lo absurdo de la situación con la ropa y complementos (basquiñas, zapatos papales, sombrero, abanico y toca), así como los lugares cuyo enclave nada tiene que ver con la época de los amantes de Ovidio:

PÍRAMO: [...] y porque tengo el camino
 con las lágrimas que caen
 con las nubes de mis ojos,
 como en invierno las calles

de la Corte, y con más lodos
que hay de Madrid a Getafe.

Resuenan en el entremés burlesco los *arcaísmos* en el habla –”venite”, “vado in pace”...–, los *juramentos y maldiciones burlescas*, *chistes escatológicos* y fórmulas de *erotismo a lo burlesco* –verbal o paraverbal–:

TISBE: Pues informa qué señas
 tiene tu agrado.
PÍRAMO: Tiene la liga verde
 y el calzón pardo.
TISBE: ¡Malhayan los estorbos!
 La pared, digo.
PARED: Por una [grieta] que me cabe,
 lo dicho, dicho.

Las características del lenguaje de los bailes, al igual que la métrica, presentan prácticamente los mismos elementos que los expuestos al hablar del entremés, como corresponde a estas dos modalidades de un mismo género. Partiendo de la base de la finalidad común del baile y el entremés, es obvio pensar que ambos coinciden en los recursos empleados para alcanzar su objetivo: el de divertir al público, entretener y mover a risa. Así el humor se manifiesta en los bailes de Olmedo principalmente mediante los juegos de palabras, las lenguas extranjeras, las comparaciones y metáforas humorísticas, las ironías, perífrasis eufemísticas, hipérbatos, paranomasia, todo ello girando en torno al juego de las respuestas ingeniosas y el doble sentido de las palabras. Veamos algunos ejemplos en los bailes de Olmedo.

- *Juegos de palabras:*

MANUELA: Laméntase un peñasco
 por sus robustas piedras.
BERNARDA: Yo pienso que se ríe
 con tanta boca abierta.
 [...]
BERNARDA: La tortolilla gime

y el jilguero se alegra.

MANUELA: El anda muy discreto
y ella muy majadera.

[...]

BERNARDA: Huye Dafne de Apolo
y el laurel se preserva.

MANUELA: Más del sol se guardara
si monja se metiera.

(B. de *La gaita gallega*)

- *Comparaciones o metáforas –pullas–:*

CLAVEL: ¿Tu conmigo, papagayo,
de las flores tan bocal,
que el idioma de olorosa
no le has sabido la más?

TULIPÁN: ¿Tú conmigo, que pareces
pared de universidad
a quien vítores de almagre
ensangrentaron la faz?

(B. de *Las flores*)

- *Perífrasis eufemísticas* (aquí el zagal insinúa sus celos a su amada):

ZAGAL: Pues digo, mi Laura,
que no quisiera que, indócil,
alguna abejuela amante,
conociendo superiores
tus matices a los muchos
que alientan, porque los coges,
por flor te juzgara y, ciega
en coloridos ardores,
con el pico se atreviera
a ocasionarme a que entonces
la dijera...

LAURA: No prosigas [...]
(B. de *La abejuela*)

- *Paronomasia*, un recurso fónico a base del uso de parónimos, suele ir unido a los juegos de palabras:

BORJA: [...] Mi fineza satisfaga
dándome un escudo luego,
porque de mi amor el fuego,
si no se paga, se apaga.
(B. de *Lanturulú*)

Todos estos recursos del lenguaje, el constante juego de significaciones superpuestas, la doble intención, los golpes de ingenio, etcétera, eran perfectamente captados por el auditorio, conocedor de estas claves y predispuesto siempre a la risa. Dentro del esquema del espectáculo teatral del Barroco el baile era el aderezo que ayudaba a gustarla y digerir la comedia central, llegando, a finales de siglo, a recortar o suprimir poco a poco la letra en pro de las múltiples mudanzas que incluirían toda una suerte de caprichos mímicos.

E) Representación

Los *elementos de representación* son problemáticos a la hora de su estudio pues echamos en falta más elementos extratextuales, máxime cuando al teatro breve nos referimos. La labor de cómo se ponía en escena una pieza, la ambientación, el *atrezo*, etc., o los movimientos y gestos de los actores –la proxémica y lo paraverbal–, recaería en la persona del *autor* y en la profesionalidad de los actores. No obstante, alguna luz podemos aportar si revisamos los estudios sobre tipología de los *lazzi* [Oliva, 1988: 65-79] que incluyen brevísimas didascalias que servían de apoyo gestual al texto principal. Destacamos algunos dada su presencia explícita o implícita en los entremeses de Olmedo. Además de *dar y recibir palos*, como es propio en los finales entremesiles, encontramos otros en las obras de Olmedo que pasamos a ejemplificar:

- Los *soliloquios gestuales*, en los que el actor gesticula en un lugar apartado a la acción para mostrar acuerdo o desacuerdo con un diálogo o pensamiento

concreto. En el monólogo del Alcalde en *El sacristán Chinchilla* (vs: 60-77) el personaje apartado del resto se desespera de celos y maldice al sacristán.

- El *remate del cuadro* mediante una gracia o amago de caída un momento antes de concluir la acción. Esto sucede cuando la criada Barbulilla cae al tropezar con el bebé en *Las locas caseras*, derramando el chocolate entre las visitas. Los personajes de *El sacristán Chinchilla* caen al tirar de las ropas del Bodegonero.
- El *disfraz verbal* con intención de ocultarse. Un disfraz similar usa Malaguilla en *La dama toro* cuando cambia su forma culta de hablar por otra más popular al dirigirse al Comisario (v. 79), como ya se comentó.
- Los *titubeos expresivos*, como las vacilaciones orales por palabras difíciles de pronunciar –*flautos* por *flatos* (*Chinchilla*, v. 82), *parasismos* por *paroxismo* (*Toro*, v.13), *en fragante* por *in fraganti* (*Píramo*, v. 185), etc.–.

Todos ellos durarían lo que el actor considerara oportuno, según su inspiración y experiencia o la acogida del público, puesto que el arte de un actor cómico tenía –y tiene– tanta importancia como el texto. Recordemos aquí el divertido juego gestual de bofetadas, abrazos y besos que se representa entre Chinchilla, Casilda y el Bodegonero italiano. Inevitable su traslación mental a ases de los *lazzi* como Chaplin, Buster Keaton, Charlie Rivel o Peter Sellers, entre tantos otros.

Por fortuna, los elementos intratextuales y extratextuales de los entremeses de Olmedo son medianamente abundantes, aportando mediante las acotaciones y referencias a la representación el mínimo necesario de información. Así, en *Las locas caseras* sabemos por boca de la anfitriona el espacio donde se desarrollará la acción: “[...] Cinco visitas, / que ahora van a venir me han avisado. / ¡Aprisa!, compongamos el estrado.”. Las acotaciones son suficientes, ya que se dice si llora el niño, cuándo se habla por señas, de las salidas y mutis de los personajes, y de la caída de la criada al tropezar con el Niño, momento en el que Hipólita exclama: “¡A todas nos manchó [de chocolate] con linda gracia!”. En el mismo entremés, la acotación sobre el Niño: “*Saca Barbulilla al niño, que lo ha de hacer un hombre muy ridículo*”, permitirá al *autor* seleccionar al actor más grotesco de su compañía para vestirlo de Niño de la Rollona, personaje que, por sí solo, ya incluía una presencia concreta.

En *La dama toro* no hay tanta precisión en las notas pero sí alguna información clave: “Sale Malaguilla y, cogiendo de la mano al Comisario, lo lleva corriendo por el tablado.” Gracias a esta acotación se entiende el doble sentido que encierra el diálogo que sigue sobre andar despacio –o en arte menor– o de prisa –en arte mayor–. Las acotaciones en *El sacristán Chinchilla* nos resultan de gran utilidad, dado que en ellas se aclaran múltiples movimientos en escena sin los que podría haber gran confusión:

(Vanse y sale el sacristán muy desandrajado con sotana y trae una escalera.)
(El bodegonero ha de estar en medio de los dos, de suerte que ella piense que habla con Chinchilla, y haga el bodegonero lo que había de hacer Chinchilla.)
(Llevará [el ceñidor] detrás una rueda ancha en que vaya rodeado mucho lienzo y, como vayan tirando, vayan sacando el lienzo, y después con un poco de hilo al postrer cabo para que se quiebre y caigan en el tablado.)
(Al salir Chinchilla y Casilda tropiezan con la escalera.)

La segunda acotación nos ayuda a resolver la complicada proxémica que se lleva a cabo en escena entre los tres actores. También es de agradecer la tercera acotación en la que Olmedo detalla la preparación del truco de la gran longitud de tela que habría de salir del ceñidor del Bodegonero cuando la justicia trata de atraparlo asiéndolo por sus ropas. Lo mismo sucede en el entremés de *Píramo y Tisbe*, cuando se delata el truco de sangrar en escena tras una puñalada (1ª parte, vs. 117-126), aunque esta vez lo hallamos en boca de Píramo, no en una acotación:

PÍRAMO: Con este acero forjado con maña,
pues, sacabuche, se embebe en sí mismo,
y una esponjilla de sangre de un pollo,
que para el caso la traigo en el seno,
he de ostentar que mi sangre derramo
y que el puñal de pesar me atravieso.
Tisbe, tu muerte reciba este amago
por sacrificio que doy a su obsequio.
(Dase con la daga y sangra.)
Sangre bastante estila la esponja
y de caerme presumo que es tiempo.

Los elementos extratextuales del entremés burlesco también son numerosos. Los *apartes* se prodigan en toda la pieza al igual que las acotaciones detalladas —“Sale por una puerta Píramo y por otra Tisbe y la Pared por en medio. La Pared es a modo de guardinfante, pintada de cantería a modo de barquillo.”—. Se echan en falta, sin embargo, algunas acotaciones sobre cuándo es cantado o recitado el verso.

La caracterización y vestimenta solía ir asociada a un patrón preestablecido: el sacristán llevaba sotana negra y bonete —a veces hisopo—, el estudiante con ropajes pobres y raídos y llevaba gorra, el soldado con un ridículo uniforme... Estas máscaras establecidas, al igual que las de la *commedia dell'arte*, eran fácilmente reconocibles por el público. Además de estos datos, que se saben más que conocidos por el público, Olmedo nos añade alguna explicación en breves acotaciones o por boca de sus personajes. Así sabemos que sale *sale el sacristán muy desandrajado con sotana*, que Tisbe usa abanico, toca y zapatos papales, o que el Comisario lleva en sus manos una vara de mando.

En los bailes hallamos elementos extratextuales que también nos hablan de la proximidad de los actores. Suponemos por los repartos de actores que, además de los dos protagonistas, podía haber hasta un total de ocho personas, como en Los títulos de comedias, donde *cada uno baila con su pareja*. Este es, según se dice en el baile de *Los valentones*, de Quevedo, “el mejor de los bailes / es el de a ocho / pues a cada mudanza / se halla con otro.” Los tratados sobre bailes de la época, como el de *Arte del danzado*, de Esquivel Navarro —Sevilla, 1642—, no resuelven muchas dudas, pues hacen descripciones demasiado ambiguas y con términos técnicos oscuros sin explicar su significado. El tratado se limita a describir los movimientos comunes a las danzas más que a explicar su desarrollo. Tres son los bailes de Olmedo pródigos en este tipo de acotaciones: el de *Bernarda y Pascual*, *Menga y Bras* y *Lanturulú*. Algunas detallan la mudanza del baile:

(*Entran por dentro los zagales y zagalas.*) (*Puestos trocados.*) (*Guías de por medio.*)
[*Bernarda y Pascual*]

(*Júntanse y vueltas.*) (*Caras afuera.*) (*Tandas de dos en dos y vueltas en las esquinas.*)
[*Menga y Bras*]

(*Sale Vallejo haciendo un corro con los hombres y quedan en círculo.*) (*Sale La Borja con las mujeres de la misma suerte a la otra ala.*)
[*Lanturulú*]

En otras ocasiones las notas son breves, refiriéndose a mudanzas y variaciones poco más explícitas de lo que por sí solas informan: *bandos, interpólanse, por una, subir, bajar, cruzados, esos...*

3. EDICIÓN

3.1. Criterios de la edición

Los cuatro entremeses y los once bailes de Alonso de Olmedo que se presentan en este estudio siguen un orden alfabético, dada la ausencia de fechas clave en la mayoría de ellos. Todas estas piezas pertenecen sin duda a nuestro comediógrafo aragonés, aunque con la duda sembrada sobre los bailes de *Dos áspides trae Jacinta* —que comparte paternidad con Francisco de Montesper—, y el de *Las arias*, atribuido con interrogante a Olmedo. El de *Dos áspides...* hemos creído oportuno incluirlo en esta edición hasta que nuevos datos no refuten su autoría y para hacerlo accesible hasta que se publiquen las obras de teatro breve de Montesper donde, suponemos, también figurará.

Las grafías de las obras han sido actualizadas, aunque se han conservado las formas arcaicas del tipo *aquesto, mesmo...* por considerarlas válidas y de apoyo a la métrica. Asimismo se ha corregido la versificación, atendiendo a la métrica, y se han añadido los signos de puntuación necesarios para facilitar la lectura y comprensión.

Las hablas dialectales que aparecen en dos de las piezas se no se han traducido, por ser sencillas de entender y porque conservan la forma original de lo que hoy llamaríamos *itañol* y *portuñol*.

En el caso de aquellas piezas de las que se conservan varios textos, me he regido para elaborar esta edición por las más antiguas —cuando había impresos— y por los manuscritos antes que por las editadas en el siglo XVIII, como se detalla en el apartado del Aparato Crítico.

Para marcar los *apartes* de los personajes —cuando hablan sin ser escuchados por los otros— se han marcado usando paréntesis. Los corchetes sólo se usan para introducir en el texto letras que faltan, o versos que no incluye la versión elegida para editar.

3.2. Noticia bibliográfica

Entremés de La dama toro

Manuscritos

- 1) *La dama toro*, copia de *Flores del Parnaso*, 1708, letra del s. XIX, 13 cuartillas.
- Barcelona, BIT, Ms. 46.569-A y -B. [“Dejadme que me mate...”]

Impresos

- 1) *La dama toro*, en *Flores del Parnaso, cogidas para recreo del entendimiento*. Zaragoza, Pascual Bueno, 1708, pp. 90-99.
- Madrid, BNE, T-9.025

Entremés de Las locas caseras

Manuscritos

- 1) *Las locas caseras*, copia de *Flores del Parnaso*, 1708, letra del s. XIX, 13 cuartillas.
- Barcelona, BIT, Ms. 46.569-A y -B. [“¡Barbulilla!...”]

Impresos

- 1) *Las locas caseras*, en *Flores del Parnaso, cogidas para recreo del entendimiento*. Zaragoza, Pascual Bueno, 1708, pp. 80-89.
- Madrid, BNE, T-9.025

El sacristán Chinchilla

Manuscritos

- *Entremés del sacristán Chinchilla y Tirra, Tirra*, 4 hojas 4º, pliego suelto, letra del s. XVIII, hol. (O.).
- Madrid, BNE, Ms. 16.667
- *El sacristán Chinchilla*, copia de 1719, 6 hojas, cuarto, copia de 1719 (D.).
- Madrid, BNE, Ms. 14.515, núm. 8.

- *El sacristán Chinchilla*, copia de *Flores del Parnaso*, Pascual Bueno, 1708, letra del s. XIX, 13 cuartillas.
- Barcelona, BIT, Ms. 46.569-C. [“Amigos, esto ha de ser...”]

Impresos

- 1) *El sacristán Chinchilla*, en *Flores del Parnaso*, cogidas para recreo del entendimiento. Zaragoza, Gerónimo Vlot, 1708, pp. 100-109.
 - Madrid, BNE, T-9.025
- 2) *Entremés del sacristán Chinchilla*, 4 hojas 4º.
 - Madrid, BNE, T-12.326

Entremés de Píramo y Tisbe

Manuscritos

- 1) *Píramo y Tisbe*, en *La nave*, nº 66, perg. 231 hoj., cuarto, letra del s. XVIII.
 - Madrid, BNE, Ms. 14.851 (incompleto)
- 2) *Píramo y Tisbe*, copia de *La nave*, letra del s. XIX. 10 cuartillas.
 - Barcelona, BIT, 46.569-D. [“Ya que las fábulas logran...”]

Impresos

- 1) SENABRE, Ricardo (1981): “Un entremés inédito de Alonso de Olmedo: Píramo y Tisbe”, en *Anuario de Estudios Filológicos*, IV, Cáceres, 1981, pp. 233-244.

Baile de La abejuela

Manuscritos

- 1) *La abejuela, Libro de bailes*, Bernardo López del Campo, núm. 64, p.153.
 - Madrid, BNE, Ms. 4.123
- 2) *La abejuela*, copia del libro de Bernardo López de Campo, letra del s. XIX, 18 cuartillas.
 - Barcelona, BIT, Ms. 46.569-E. [“Serrana que a Manzanares”...]

Impresos

- 1) MERINO QUIJANO, Gaspar (1981): *Los bailes dramáticos del siglo XVII*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1981, pp. 227-30. (Para su edición Gaspar Merino usó el *Libro de bailes* de Bernardo López del Campo).

Manuscritos

- 1) *Las Arias*. 4 hojas en cuarto, con rúbrica, letra del siglo XVII. (Perteneció a Durán).
- Madrid, BNE, Ms. 14.513, n° 24.

Bernarda y Pascual

Nota: Este baile también es conocido como *Sainete para la comedia de “Los sucesos de tres horas”* y por su primer verso: “*Si no ha de tener alivio*”.

Manuscritos

- 1) Moreto y Calderón, *Sainete de Alonso de Olmedo para la comedia de “Los sucesos de tres horas”*, Madrid, 1664, t. I, p. 279.
- Madrid, BNE, Ms. 16.291
- 2) *Baile de Bernarda y Pascual*, en *El corazón*. p.43.
- Madrid, BNE, Ms. 14.856
- 3) *Baile de Si no ha de tener alivio*, en *La nave*, p. 80.
- Madrid, BNE, Ms. 14.851
- 4) *Sainete de Alonso de Olmedo para la comedia de “Los sucesos de tres horas”*, copia del t. I de Moreto y Calderón, 1664, letra s. XIX, 15 cuartillas.
- Barcelona, BIT, Ms. 46.569-E [“Si no ha de tener alivio”...]

Baile de Dos áspides trae Jacinta

Manuscritos

- 1) *Dos áspides trae Jacinta*, en *Poesías castellanas varias*, tomo I, f. 402v. (Sólo incluye los versos del tono “*Dos áspides trae Jacinta*” pero no dice su autor).
- Madrid, BNE, Ms. 3884.

Impresos

- 1) Alonso de Olmedo, *Dos áspides trae Jacinta*, en *Vergel de entremeses, y conceptos del donaire*, Zaragoza, Diego Dormer, 1675, pp. 150-159.
- Madrid, BNE, T-44.486

- CAÑEDO FERNÁNDEZ, Jesús (1970): *Vergel de entremeses y conceptos del donaire*. Madrid, C.S.I.C., pp. 150–159. (Edición del impreso de 1675).
- 2) Francisco de Monteser, *Dos áspides trae Jacinta*, en *Primera parte del parnaso nuevo y amenidades del gusto en veinte y ocho entremeses, bailes y sainetes de los mejores ingenios de España*. Madrid, Andrés García de la Iglesia, 1670, pp. 99-109.
- Madrid, BNE, T-14.654.
- 3) Anónimo, *Sainete intitulado Los áspides. Representado en los teatros de esta corte*. Madrid, Librería de Quiroga, 1791, pp. 3-7.
- 4) JOSA, Lola y LAMBEA, Mariano (2010): *Dos áspides traes, Marica*, en *Cancionero poético musical de Verdú*, Universitat de Barcelona, CSIC, 2010 © Aula Música Poética.

Baile de Las flores

Manuscritos

- 1) *Las flores*, en *El corazón*, fols. 146r.-151v.
 - Madrid, BNE, Ms. 14.856
- 2) *Baile de las flores*, en *Papeles varios*, Calderón de la Barca, Pedro, 1600-1681, hoj. 178-180. (Contiene la descripción de la representación de la comedia calderoniana de *Hado y divisa de Leonido y Marfisa* e incluye el baile de *Las flores*, representado junto a dicha comedia en Palacio).
 - Madrid, BNE, Ms. 9.373
- 3) *Las flores*, copia de *El corazón*, letra del s. XIX, 12 cuartillas.
 - Barcelona, BIT, Ms. 46.569 [“A la campaña que forman...”]

Impresos

- 1) Calderón de la Barca, Pedro: *Comedias*, ed. J.E. Hartzenbusch, Madrid, Rivadeneyra, 1850, t. IV, pp. 379-380. Biblioteca de Autores Españoles, 14.

Baile de La gaita gallega

Manuscritos

- 1) *Baile de la gaita gallega*, en *El corazón. Bailes diferentes*, cuarto, perg., letra s. XVII, fol. 114.
 - Madrid, BNE, Ms. 14.856

También aparece como *Baile del retrato* dado que, al igual que en el baile de *El retrato*, hace una descripción de una dama, aunque en el de *Lanturulú* no usa esdrújulos y además incluye también la descripción de un caballero, ambas burlescas) y por su primer verso *Atención pido a todos/ para una estampa*.

Manuscritos

- 1) Olmedo, *Baile del retrato*, pp. 65-66. (En el reparto aparecen *Francisca* [La Bezona] y [Juan] *Correa*. Tiene rúbrica al final)
 - Madrid, BNE, Ms. 15.403
- 2) Olmedo, *Baile nuevo famoso del Lanturulú*, en *La nave*. pp. 45-46. (En el reparto de personajes aparecen *Gracioso* y *Graciosa*)
 - Madrid, BNE, Ms. 14.851
- 3) *Baile de Atención pido a todos*, en *Colección de bailes, entremeses y jácaras*, A. Moreto, 1618-1669, pp. 208-211. (En el reparto aparecen *Francisca* [La Verdugo] y [Manuel] *Vallejo*. No figura el nombre del autor).
 - Madrid, BNE, Mss. 16.292
- 4) *Baile del retrato*, copia del manuscrito del siglo XVII de la Biblioteca de Osuna, letra del siglo XIX, 2 hs.
 - Barcelona, Biblioteca del Instituto del Teatro, Ms. 61.568 [“Señores, hoy de mi padre...”]

Impresos

- 1) *Baile de Lanturulú*, en *Arcadia de entremeses*, Pamplona, Juan Micón, 1691, pp. 150-53 (En el reparto aparecen [Manuel] *Vallejo* y [Mariana de] *Borja*).
 - Madrid, BNE, T. 9.730

Baile de Menga y Bras

Manuscritos

- 1) *Baile de Menga y Bras*, en *El Corazón*, fol. 56r.-60v.
 - Madrid, BNE, Ms. 14.856
- 2) *Baile de Menga y Bras*, copia de *El corazón*, letra del s. XIX, 10 cuartillas.
 - Barcelona, BIT, Ms. 46.569-F. [“¿Por qué del lugar me sacas?...”]

Manuscritos

- 1) *La niña hermosa*, copia de *Floresta de entremeses*, 5 cuartillas.
- Barcelona, BIT, Ms. 46.569 [“Dejadme todas, dejadme...”]

Impresos

- 2) *La niña hermosa*, en *Floresta de entremeses y rasgos del ocio, a diferentes asuntos, de bailes y mojigangas*, Madrid, Antonio de Zafra, 1691, pp. 91-94.
- Madrid, BNE, T-11.388
- 3) *Baile de la niña hermosa*. 4 hoj. 4º.
- Madrid, BNE, T-25.866 y T-25.867
- 4) *Baile de la niña hermosa*, en *Catálogo de comedias sueltas del fondo de Entrambasaguas*, Córdoba, Imprenta del Colegio de la Asunción, s.a., 8º, 2 h., Q-Q2 (E-8018, nº 1).
- 5) *Baile de la niña hermosa*, en *Entremeses varios, ahora nuevamente recogidos de los mejores ingenios de España*, Zaragoza, Dormer, s.a. [1670?], pp. 125-128, vitrina A, estante 1.
- Barcelona, BIT, Sign.: 33.418-33.430.
- 6) *Baile de la niña hermosa*, en *Manojito de entremeses, a diferentes asuntos, de bailes y mojigangas, escrito por las mejores plumas de España*. Pamplona, Juan Micón, 1700.
- Barcelona, BIT, Sign.: A-I8, K7.

Baile de El retrato, en esdrújulos

También conocido por su primer verso: *Señores, oíd, de mi padre/ suplico en vuestra prudencia*. También como *Órganos retratar un prodigio*, primer verso de una de las estrofas en romance de arte mayor.

Manuscritos

- 1) *Baile del retrato, en esdrújulos*, en *El corazón*, fol. 8r.-10r.
- Madrid, BNE, Ms. 14.856

- 2) *Órganos retratar un prodigio*, en *Fuentes y testimonios poéticos*, ff. 188v-189r.
(Romance de arte mayor) (Tan solo tres estrofas)
- BNE, Ms. 3884.
- 3) *Baile del retrato*, en *esdrújulos*, copia de *El corazón*, letra del s. XIX, 6 cuartillas.
- Barcelona, BIT, Ms. 46.572
- 4) *Letra humana en esdrújulos. Órganos retratar un prodigio*, en *Manojuelo poético-musical de Nueva York (Música impresa)*, Madrid, CSIC, 2008, p. 20.
- Biblioteca de la Hispanic Society of America, Ms. B 2396

Impresos

- 1) JOSA FERNÁNDEZ, Lola y LAMBEA CASTRO, Mariano (2008): *Manojuelo poético-musical de Nueva York [Música impresa]*, Madrid, CSIC, 2008, p. 20
(Sólo incluye los versos principales que se cantan. Es una partitura musical).

Nota: El testimonio poético-musical ha reconvertido el baile para crear una intensidad lírica centrada exclusivamente en el rostro y cuello.

Nota: Este baile no debe confundirse con el baile de *Los esdrújulos* incluido en *La Nave* (Ms. 14.851, pp. 98-99), que no es de Olmedo (Primeros versos: *Un baile célebre/ en metro válido*).

Baile de Los títulos de comedias

También denominado *sainete* y *entremés*. Primer verso: *Con títulos de comedias/ se han cantado en este puesto*.

Manuscritos

- 1) *Los títulos de comedias*, en *El corazón*, hojas 95-99v. y 192-196v (en la colección encontramos dos copias del baile).
- Madrid, BNE, Ms. 14.856
- 2) *Los títulos de comedias*, en *Sainetes de los dos mejores ingenios de España de Don Pedro Calderón y D. Agustín Moreto, los cuales no se ha impreso porque lo rehusaron sus autores*, s.l., s.a., letra s. XVII, 4º, pag. 172-180. (A ésta versión le faltan dos versos pero incluye cuatro más al final del baile).
- Madrid, BNE, Ms. 16.292

- 3) *Entremés de los títulos de comedias*, en *La nave*, pp. 95-99 (Usado por Restori para su edición).
 - Madrid, BNE, Ms. 14.851 (antigua signatura: Ms. Vv-788).
- 4) *Los títulos de comedias*, copia del tomo II del manuscrito de Moreto, letra del siglo XIX, 12 cuartillas.
 - Barcelona, BIT, Ms. 46.569-G.

Impresos

- 1) RESTORI, Antonio (1903): *Piezas de títulos de comedias, saggi e documenti inediti e rari del teatro spagnuolo dei secoli XVII e XVIII*, Mesina, Vincenzo Muglia, pp. 185-195.

Nota: No es suyo el baile de *Títulos de comedias* impreso en *Rasgos del ocio*, nº 20, 2ª parte, Madrid, 1664. (Primer verso: “Señor doctor Carlino...”).

Nota: Tampoco es suyo el baile manuscrito Ms. 15.788 de *Títulos de comedias*, en *Bailes*, Salazar y Torres, Agustín, de 1642 a 1675, h. 67v-70. (Primer y último verso: “En la cárcel de un silencio...” “Solo es tras lado.”).

POEMAS

Manuscritos

- 1) *A una dama, pintura*, en *Poesías varias, de Salvatierra y otros*. 1689, fols. 454-456.
 - Madrid, BNE, Ms. 4.049
- 2) *A una dama, pintura*, en *Poesías de D. Joseph Pérez de Montoro y de otros autores, recogidas por Juan Isidro de Fajardo, caballero del Orden de Calatrava*, s.l., 1712, fols. 225 r.-226 r.
 - Madrid, BNE, Ms. 3.916

Impresos

- 1) *Quintillas de Olmedo*, en *Luces de la aurora, días del sol, en fiestas de la que es sol de los días y aurora de las luces*, La Torre y Sevil, Francisco de, Valencia, 1665, pp. 337-341. (“Mostró el Autor Soberano / del hombre en la arquitectura...”).
 - Madrid, BNE, R-17.374

COMEDIA BURLESCA

Antíoco y Seleuco

Comedia burlesca, basada en la homónima de Moreto, colaborada con Rojas y ¿Matos Fragoso? La segunda jornada en de Olmedo.

Manuscritos

- 1) *Antíoco y Seleuco*, letra del XVII.
- Madrid, BNE, Ms. 16.908

Impresos

- 1) CASADO SANTOS, María José (2005): *La parodia de un tema clásico: “Antíoco y Seleuco”, comedia burlesca de tres ingenios*, en actas del congreso de “El Siglo de Oro en el Nuevo Milenio”, vol. 1, 2005, pp. 379-392.

3.3 ABREVIATURAS

AHPM	Archivo Histórico de Protocolos de Madrid.
<i>Aut.</i>	Real Academia Española, <i>Diccionario de Autoridades</i> , Madrid, Gredos, 1990.
BIT(B)	Biblioteca del Instituto de Teatro de Barcelona.
BNE	Biblioteca Nacional de España (antes BN de Madrid)
<i>Corominas</i>	<i>Breve diccionario etimológico de la lengua castellana</i> [J. Corominas, 1990]
<i>Cov.</i>	Sebastián de Covarrubias y Orozco, <i>Tesoro de la lengua castellana o española</i> , ed. F.C.R. Maldonado, Madrid, Castalia, 1995.
DICAT	FERRER VALLS, Teresa (2008): <i>Diccionario biográfico del teatro clásico español</i> , Universitat de València. Kassel. Edición digital.
DRAE	<i>Diccionario de la Real Academia Española</i> , Madrid, Espasa-Calpe, 1992.
RABM	Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.

3.4. Entremeses

La dama toro

Este entremés es probablemente de la segunda mitad de los años setenta, único periodo en los que los actores que figuran en el reparto coinciden trabajando junto a Alonso de Olmedo en la compañía de Antonio Escamilla –suegro de Olmedo– y Simón Aguado para las fiestas del Corpus de Madrid (1675), o en la de Escamilla (1678), también para dicha festividad. Optamos más bien por la primera, pues sabemos por el DICAT que en 1675 Olmedo recibió 400 reales por dos sainetes. Los actores del reparto son Simón [Aguado] –*autor* y afamado actor de papeles de primer y segundo gracioso–, [Manuel] Mosquera –actor de galanes y *autor*– y [Juan de] Malaguilla –arpista y actor–. Los dos últimos compartieron tablas en numerosas ocasiones con Olmedo.

Para esta edición se ha usado el texto impreso en Zaragoza en 1708 que se halla en la Biblioteca Nacional, titulado *Flores del Parnaso, cogidas para recreo del entendimiento*, en el que se incluyen otros dos entremeses suyos: *El sacristán Chinchilla* y *Las locas caseras*. Es el único ejemplar del entremés que se conserva, además del de la Biblioteca del Instituto de Teatro de Barcelona, que es copia de éste.

En esta pieza de cinco escenas asistimos a una burla de tipo estudiantil⁵¹ urdida por Malaguilla para escarmentar a un Comisario villano y despiadado –el gracioso– que pretende, mediante un decreto absurdo o *alcaldada*, hacer la vida imposible a los amantes Simón y Gracia, e impedirles citarse en la noche porque considera que es gula que los amantes se “harten” de amar. La burla que Malaguilla idea requiere la ayuda de sus amigos Mosquera y Simón, aunque ésta se mantiene en secreto mediante la elipsis de escenas clave y sólo se descubre al final, añadiendo así intriga a la trama. Aunque los

⁵¹ Aunque no se menciona que los burladores sean estudiantes, puesto que en el reparto aparecen los nombres de los actores y no su función, la pieza se atiene en todo a este modelo de personaje entremesil.

últimos versos anuncian un baile tras el accidentado desenlace, éste no aparece en el texto, como ocurre con frecuencia en los finales entremesiles.

La métrica de este entremés apoya con endecasílabos la forma del habla de sus personajes más cultos, mientras que el octosílabo se reserva para la conversación del Comisario villano con sus hombres. Cuando Malaguilla se entrevista con el Comisario, éste se siente atropellado por la forma de hablar en arte mayor de la silva usada por Malaguilla. Por eso el burlador decide acortar sus versos –cambiando a romance– para hacerse entender, jugando con el doble sentido de las expresiones hablar “de paso” (despacio, bajo y en verso octosílabo), “de carrera” (deprisa, alto o en endecasílabo) “hablar a pie quedo” (parado o en octosílabo):

MALAGUILLA: ¡Señor Comisario, escuche, por su vida! [*endecasílabos*]

COMISARIO: ¡Hombre, que me bazucas la comida!

MALAGUILLA: Atienda, que *de paso* hablar quisiera.

COMISARIO: Eso más que *de paso* es *de carrera*.

[...]

MALAGUILLA: Pues *a pie quedo* me escuche:

Aquel amante mozuelo... [*octosílabos*]

La presencia de un toro en escena, representado bien con un disfraz o bien soltando una vaquilla, ha venido siendo un efecto bastante cómico, presente al menos en otro entremés famoso como en el de *Juan Rana toreador*, de Calderón, y con pervivencia hasta nuestros tiempos en las famosas y casi extintas Charlotadas. Este recurso garantiza, cuando menos, golpes y volteos, tan del gusto de los finales entremesiles.

La dama toro

(Entremés)

PERSONAJES

SIMÓN

MALAGUILLA

MOSQUERA

COMISARIO

DOS HOMBRES

(Sale SIMÓN AGUADO con una daga en la mano y MALAGUILLA y MOSQUERA deteniéndolo.)

SIMÓN: ¡Dejadme que me mate...⁵²

MALAGUILLA: ¡Ten la daga!

MOSQUERA: ¡Suelta!

SIMÓN: ...porque mi muerte satisfaga
a este mal que me aflige vehemente!
¡Dejadme que me mate adredemente!

MALAGUILLA: ¿Un hombre cuerdo tiene el juicio en poco?

5

SIMÓN: ¿Qué cuerdo enamorado no está loco?
¡Con ésta me he de dar...

MALAGUILLA: Intento injusto.

SIMÓN: ...cinco o seis puñaladas de buen gusto!

MALAGUILLA: ¡Estáis endemoniado!

SIMÓN: Si pudiera
ser algún mal mayor, mi mal lo fuera,
que los endemoniados
a exorcismos se miran aliviados
del dolor que les causa “parasismos”⁵³
y a mi mal no le alivian exorcismos.
¡Con la daga he de darme!

10

⁵² Este comienzo *in medias res* es muy empleado en los entremeses, pues con él se consigue un efecto de captar la atención del público por parte de los actores desde el principio de la pieza.

⁵³ *Parasismos*: Paroxismos.

MOSQUERA:	¡Hombre inhumano!	15
	¿Qué pretendes?	
SIMÓN:	Matarme sobre sano, que como de vivir ya supe el modo, quiero matarme por saber de todo.	
MALAGUILLA:	Suelta la daga y dinos tus enojos.	
SIMÓN:	Tomadla y no la vea de mis ojos que es un trasto inútil y, pues no ha sabido servirme, de mi casa la despido.	20
MALAGUILLA:	Dinos quién ocasiona tu cuidado.	
SIMÓN:	Gracia, de quien estoy enamorado, Gracia, que no es reacia, me oyó en justicia por premiarme en gracia.	25
MALAGUILLA:	Pues, si te premia, ¿qué te da mancilla?	
SIMÓN:	Habrá dos meses que llegó a esta villa en forma con su audiencia un comisario, tan villano, tan simple y temerario, que los enamorados los destierra, y como no hay ninguno en esta tierra sino yo, por ser corta, se ejercita en mí, y de los que faltan se desquita con tal fiero rigor que cada día la casa de mi fiel dueño, o la mía allana y atropella por ver si está conmigo o yo con ella. ¡Esto me desespera!	30 35
MALAGUILLA:	Pues menguado, ¿tan poca cosa os da cuidado? ¿No sois rico y tenéis, aunque algo flacas...?	40
SIMÓN:	Tengo yeguas, dinero, trigo, vacas, ¿pero eso qué aprovecha si es tan necio que a un rico le desecha?	

MALAGUILLA:	¡Señor Comisario, escuche, por su vida!	
COMISARIO:	¡Hombre, que me bazucas ⁵⁶ la comida!	70
MALAGUILLA:	Atienda, que de paso hablar quisiera.	
COMISARIO:	Eso más que de paso es de carrera.	
MALAGUILLA:	De escucharme, merced habéis de hacerme.	
COMISARIO:	¿Merced, amigo mío? Eso es correrme.	
MALAGUILLA:	Sólo a darle un aviso me destino.	75
COMISARIO:	Mira que estoy cansado del camino.	
MALAGUILLA:	Connmigo ha de venir.	
COMISARIO:	(<i>Siéntase en el suelo.</i>) De esta posada no me atrevo a salir sin dar cebada ⁵⁷ .	
MALAGUILLA:	Pues a pie quedo me escuche ⁵⁸ : Aquel amante mozuelo, que enamorado de Gracia es escándalo del pueblo, por la puerta del corral a su dama, según pienso, metió esta tarde en su casa, de sus amigos y deudos acompañado, y movido de mi conciencia, le vengo a avisar.	80 85
COMISARIO:	¡Hombre, qué dices! ¿A ella la viste?	
MALAGUILLA:	No puedo	90

⁵⁶ *Bazucas* (bazucar): “Menear una cosa mezclándola” (*Aut.*)

⁵⁷ *Dar cebada*: Echar pienso a las caballerías (*Aut.*). En el texto el Comisario no quiere salir sin comer, usando una expresión propia para animales, lo que resalta más su carácter de *bobo* y villano.

⁵⁸ Como se comentó en el apartado de la métrica, aquí *Malaguilla* decide cambiar del verso endecasílabo –arte mayor– al octosílabo –arte menor o “pie quedo”– para que el *comisario*, hombre inculto, pueda entender sus explicaciones

	afirmar si es ella o no, mas tanto acompañamiento, entrar por la puerta excusada y el oír ruido allí dentro y golpes que indicio daban de regocijo y festejo, no puede ser otra cosa.	95
COMISARIO:	Entendido se está ello. Ya os satisfaré el aviso.	
MALAGILLA:	(<i>Aparte.</i>) Ya le tragó el majadero. Yo me voy. (<i>Vase.</i>)	100
COMISARIO:	Amigos, ya he logrado lo que intento, que esta noche a las dos juntos hemos de cogerlos.	
HOMBRE 1:	Gente, prevenid y vamos.	105
COMISARIO:	No ha de quedar aposento que no registre. ¡Venid!	
LOS DOS:	Ya te seguimos.	
COMISARIO:	Silencio. (<i>Vanse.</i>) (<i>Salen SIMÓN y MOSQUERA.</i>)	
MOSQUERA:	A fe que para encerrarle se hizo buena diligencia.	110
SIMÓN:	Por la puerta del corral entró sin que le sintiera y está en aqueste aposento y cerrado de por fuera, con que en quitando el cerrojo saldrá como una saeta.	115
MOSQUERA:	Con el comisario, Juan ⁵⁹	

⁵⁹ Aquí se refiere a *Malaguilla* con el nombre original del actor, Juan [de Malaguilla].

quedó entablado una arenga.
Yo apuesto a que viene ya,
que hay ruido en la calle. Cierra
en entrando ellos porque
ninguno se escape. 120

COMISARIO: *(Dentro.)* En esa
puerta se queden algunos
y otros en esotra puerta
y entren los demás en tropa. 125

SIMÓN: ¿Quién a estas horas inquieta
mi casa?

(Sale el COMISARIO y todos lo que pudieren.)

COMISARIO: El Comisario
en persona.

SIMÓN: ¿Pues a estas
horas en mi casa cuando
yo no tengo porqué?

COMISARIO: ¡Buena! 130
A fe que su turbación
su malicia manifiesta.

HOMBRE 2: ¡Registremos bien la casa!

HOMBRE 1: ¡El pajar y la bodega,
aposentos y corrales
veamos! *(Vanse los dos.)* 135

COMISARIO: ¡No quede en ella
cosa que no se registre
y el escribano prevenga
tinta y papel, y la causa
escriba!

SIMÓN: ¿Qué causa es ésta?, 140
que yo en nada he delinquido.

COMISARIO: ¿Connmigo os hacéis de nuevas?
¿No veis que sé más que vos?

Eso a los de mocotera⁶⁰.

(Salen los dos HOMBRES.)

HOMBRE 1:	Toda la casa hemos visto sin dejar parte que pueda ocultarla, y no la hallamos.	145
HOMBRE 2:	Sólo este aposento resta ver.	
SIMÓN:	¡Ninguno entre aquí!	
COMISARIO:	¡Resistencia, resistencia! <i>([Al ESCRIBANO.])</i> Escriba usted.	150
SIMÓN:	¡Esperad!	
COMISARIO:	¡Prendedle!	
SIMÓN:	Primero sepa qué buscáis en esta casa.	
COMISARIO:	Vuestra dama que está en ella, cerrada en ese aposento.	155
SIMÓN:	Es engaño.	
COMISARIO:	La experiencia lo dirá. ¡La puerta abrid!	
SIMÓN:	Ustedes no abran la puerta si quieren que una desdicha a todos no nos suceda, porque en este aposento, para un festejo, se encierra un toro de cuatro años, y si acaso sale fuera, habrá un destrozo.	160

⁶⁰ *Mocotera*: Palabra no encontrada. Parece referirse a la persona inexperta, a un niño. Si los baberos sirven para las babas las mocoterías tal vez sirvan para recoger los mocos.

COMISARIO:	Eso es bueno para quien no lo entendiera y no viniera informado.	165
HOMBRE 1:	Bien se ve que ésa es desecha ⁶¹ .	
COMISARIO:	¡Quitad!	
SIMÓN:	Señor Escribano, a usted le pido en conciencia que me dé por fe y testimonio cómo le hice la propuesta al seor Comisario, y todos los daños sean por su cuenta. Séanme testigos.	170
COMISARIO:	¡Aparta embustero!	175
SIMÓN:	¿Que no crean mi verdad?	
COMISARIO:	¡Eso es mentira!	
SIMÓN:	Pues detrás de aquella reja me pongo. ¡Allá se las hayan y lo que venga, viniere!	180
COMISARIO:	Nadie le pierda de vista. ¡La puerta abrid!	
LOS DOS:	Ya está abierta.	
COMISARIO:	Mi señora doña Gracia, vuesarced salga acá fuera y no me haga ser grosero.	185
	<i>(Sale un toro y embiste con todos.)</i>	
	¡Ira de Dios, qué fiereza!	
SIMÓN:	Seor Comisario, ¿es mentira?	

⁶¹ *Desecha*: Disimulación. (Cov.)

TODOS: ¡Acudamos a las puertas!

SIMÓN: Las cerré yo.

COMISARIO: ¡Que me mata!

SIMÓN: Pruébele la resistencia. 190

HOMBRE 1: ¡Ay, que me ha quebrado un brazo!

SIMÓN: Reciban esa querella.

HOMBRE 2: ¡Que matas a un escribano!

SIMÓN: Póngalo por diligencia.
¡Cuidado con doña Gracia,
no se les escape! 195

MOSQUERA: ¡Abiertas
están las puertas!

TODOS: ¡Huyamos!

COMISARIO: ¡El demonio que acá vuelva! (*Vanse.*)

SIMÓN: Salgo a recoger las capas,
que no haya baile no sientan,
que huyen del toro y yo voy
tras él porque no se pierda. 200

MOSQUERA : Tenga, que hacia su vacada
va el toro como una saeta,
y si haber peligrado
ninguno entre tantas vueltas,
a celebrar con un baile,
yendo la burla... 205

FIN

Las locas caseras

Al igual que en el entremés de *La dama toro*, aquí también encontramos los nombres de al menos dos actrices en el reparto: *La Navas*⁶² y *La Navarro* –doña Aldonza como personaje en el texto–. A pesar de contar con esta información, nada podemos asegurar sobre la fecha del entremés, puesto que no hemos localizado a ninguna Navas que coincidiera con Olmedo en compañía teatral alguna, ya fuera ésta Ana de Navas, mujer del arpista Alonso de Navas, o la hija de ambos, María de Navas. En cuanto a *La Navarro* hay dos opciones: lo más probable es que sea la actriz Juana Navarro –mujer de Miguel Orozco, que trabajó con Alonso de Olmedo en 1662 en la compañía de Simón Aguado “el joven”–, aunque cabe la posibilidad de que Alonso de Olmedo apuntara así el nombre de su hermana Jerónima de Olmedo –mujer del barba Juan Navarro Olivier, que estuvieron juntos en dicha compañía ese mismo año–. Si aceptamos que Jerónima de Olmedo pueda figurar como *La Navarro*, asimismo deberíamos aceptar como posibles los años entre 1674 y 1677, cuando los hermanos trabajaron juntos en las compañías de Manuel Vallejo *el mozo* y Antonio Escamilla, dos años con cada una. El hecho de que *Hipólita* aparezca como doña Guiomar en el texto nos hace pensar que el primero sea el nombre de la actriz. Nada más podemos aclarar al respecto.

El texto de la presente edición se ha copiado de *Flores del Parnaso*, que se halla en la Biblioteca Nacional y que contiene dos entremeses más de Olmedo: *El sacristán Chinchilla* y *La dama toro*. Es el único ejemplar del entremés que se conserva, además del de la Biblioteca del Instituto de Teatro de Barcelona, que es copia del anterior.

⁶² Aunque La Navas es llamada doña Guiomar en una ocasión en el texto (verso), es evidente que es un error, puesto que doña Guiomar es Hipólita con toda evidencia.

En este entremés de tres escenas encontramos una parodia de las costumbres de las mujeres de clase social alta del siglo XVII, a través de la presentación de un cuadro costumbrista que, alejándose de los ambientes populares, nos sitúa en el estrado de una casa de aristócratas —o que pretenden serlo— para asistir a la reunión de unas ridículas damas que se dan cita para degustar el exclusivo chocolate de Oaxaca (Méjico) y la calabaza rallada, recitar relaciones de comedias, cantar tonos con el arpa, chismorrear y presumir de linaje. La parodia de este ambiente, con toda seguridad bien conocido por Alonso de Olmedo —también de origen noble—, resulta del todo realista y supone un destacado documento de los hábitos de un sector de la sociedad barroca que trata de disfrazar con la apariencia del oropel la realidad de una vida de escasez, al menos en lo que se refiere a la anfitriona de la casa —María—, quien recibe a las visitas tras componer el desaliñado estrado y poner en exhibición lo mejor de su vajilla. Como ejemplo de un entremés que se atiene al *paradigma de personaje*, el argumento es prácticamente nulo, concentrado tan solo en el percance final provocado por la campechana criada Barbulilla, único personaje que ofrece un contrapunto de naturalidad ante tanto fingimiento y protocolo. Su nombre hace referencia a la palabra “barbullar” que significa “hablar rápida y atropelladamente”, hecho que desquicia a su ama y le hace maldecir en apartes teatrales. En la escena tercera y última de la pieza, llega el *Gracioso* —marido de María— a la casa justo a tiempo para asistir al griterío de las mujeres. En ese momento él define, con un comentario que podríamos calificar de metateatral, la escena que presencia como un entremés *de personaje* —de sujetos—, al igual que los hay *de acción* —chiste—:

GRACIOSO: (Canta.)	Esta visita, niña, según lo veo, como otras son de chistes, es de sujetos.
-----------------------	---

El elenco de personajes femeninos parodiados incluye, aparte de las mencionadas María, la anfitriona, y su criada Barbulilla, a las cinco visitas: La Navas, una aristócrata emparentada supuestamente con todas las familias de más alto linaje, Hipólita, doña Guiomar en el texto, que se halla indecisa entre los de aristócratas que la pretenden en matrimonio, Ignacia y La Navarro —doña Aldonza en el texto—, a quienes quieren meter a monjas, aunque ellas se desesperan por conseguir himeneo, y doña Olalla, mujer de una simpleza extraordinaria, pues ni opina ni participa en la

conversación, excepto para repetir una y otra vez idéntica frase. Encontramos además el personaje del Niño –hijo de la anfitriona– que, según indica la nota, “debe representarlo un hombre lo más ridículo posible”, dato que define en parte al famoso personaje–tipo del niño–adulto, presente en los desfiles carnavalescos y conocido como los “Niños de la Rollona”, o niños mal criados que, aun siendo barbados, siguen comportándose como tales. Un refrán recogido por Correas reza: “El niño de la Rollona, que tiene siete años y mama aún ahora”. Lo grotesco de esta máscara añade una impronta humorística al final del entremés.

Echamos en falta en el texto las acotaciones que aclaran cuándo se producen conversaciones cruzadas, es decir, cuándo una conversación queda inconclusa porque otra se produce paralelamente. Para evitar una lectura confusa del entremés se han añadido entre corchetes las acotaciones que nos ayudan a reconocer esos momentos.

Toda la pieza, excepto un tono cantado por Ignacia y las seguidillas finales, está escrita en silvas, como mejor conviene al habla de sus personajes de clase social alta y a la ausencia de acción.

(Entremés)

PERSONAJES

MARÍA	BARBULILLA	OLALLA	LA NAVAS
HIPÓLITA	LA NAVARRO	IGNACIA	NIÑO
GRACIOSO			

(Sale MARÍA llamando la criada.)

MARÍA: ¡Barbulilla!⁶³

BARBULILLA: *(Dentro.)* ¿Señora?

MARÍA: ¡Aprisa, aprisa!
¡Jesús, que ni un sermón, ni una misa
pueda oír una cristiana! ¡Barbulilla!

BARBULILLA: (*Dentro.*) ¿Señora?

MARÍA: ¿Hay tal picaña⁶⁴?
¿Qué haces, te estás poniendo el desaliño⁶⁵? 5

BARBULILLA: No, señora, que estoy meciendo el niño.

MARÍA: ¡Sal aquí Barbulilla, que me quitas la vida!

BARBULILLA: *(Sale.)* ¿Qué manda usted?

MARÍA: Cinco visitas
que ahora van a venir me han avisado.
¡Aprisa! Compongamos el estrado⁶⁶. 10

BARBULILLA: Sí un día que hay para ir a la comedia...

⁶³ *Barbulilla*: (Barbular) Hablar fuerte y atropelladamente. Define el carácter de la criada.

⁶⁴ *Picaña*: Andrajosa.

⁶⁵ *Desaliño*: “Cierta género de adorno mujeril, especie de perendengues (pendientes) o arracadas, que de las orejas llegan a los pechos, con diamantes u otras piedras preciosas” (*Aut.*)

⁶⁶ *Compongamos el estrado*: En toda casa de clase social alta que se preciara debía haber un estrado. En éste se atendía a las visitas importantes, se hablaba, se escuchaba música o se recitaban *relaciones* tomadas de comedias, siendo, en definitiva, una costumbre peculiar de la época y que en esta pieza se muestra como una parodia de la pretensión clasista.

MARÍA: ¿Ahora lloras y son las dos y media?
 ¡No te puedo sufrir!

BARBULILLA: ¿Pues ésta es vida
 para poder vivir una cristiana?

MARÍA: ¡Aprisa! Saca aquella palangana. 15
 ¡Las toallas deshiladas⁶⁷!
 Pon derechas, muchacha, esas almohadas.
 ¿Calabaza rallada hay en casa?

BARBULILLA: No sé.

MARÍA: ¡Ira inhumana!
 Los pocicos que están con filigrana. 20
 Mira que las tostadas
 las hagas muy delgadas.
 ¿Los pañitos?

BARBULILLA: Están en la petaca⁶⁸.

MARÍA: ¿Quedó algún chocolate de Guajaca⁶⁹?

BARBULILLA: Un poquito quedó allí, que es cosa escasa. 25

MARÍA: Revolverasle con el que hay en caja.
 Préndeme esta valona⁷⁰.

BARBULILLA: ¿Todo lo he de hacer yo?

MARÍA: No seas rezongona⁷¹.
 Ponte una saya y pon agua a la lumbre. 30

(Llora dentro el NIÑO.)

BARBULILLA: ¡Que llora el niño!

⁶⁷ *Palangana... toallas deshiladas*: Utensilios para la limpieza.

⁶⁸ *Petaca*: Especie de arca hecha de cuero. (Aut.)

⁶⁹ *Chocolate de Guajaca*: Este chocolate, traído desde Oaxaca (Méjico) a Europa desde hace siglos, sigue siendo hoy día uno de los atractivos gastronómicos más afamados de dicha ciudad. Presumiblemente solo podía encontrarse en casas de ricos.

⁷⁰ *Valona*: Cuello grande y vuelto sobre las espalda, hombros y pecho. (DRAE)

⁷¹ *Rezongona*: Que gruñe o refunfuña a lo que se manda, ejecutándolo de mala gana. (DRAE)

¿Hay tal pesadumbre?

(Vase *BARBULILLA*.)

Anda, mécele aprisa. ¡Yo me muero!
Ponle un pañal y apriétale el braguero.

(Sale.)

BARBULILLA: Señora, las visitas han llegado.

MARÍA: Abre la puerta y está con gran cuidado. 35

(Sale LA NAVAS, LA NAVARRO, IGNACIA, OLALLA e HIPÓLITA y ha de haber unas almohadas en que se sientan.)

NAVAS: ¡Jesús, y qué calor!

IGNACIA: ¡Amiga mía!

HIPÓLITA⁷²: ¡Ay qué lindas que vienen a porfía
en lo hermoso! ¡Señora doña Olalla!

OLALLA: Servidora de usted.

NAVAS: Ea, pase, vaya.

IGNACIA: Tome usted un lugar.

HIPÓLITA: Ea, vaya, pase. 40

MARÍA: Siéntense como quieran.

HIPÓLITA: Ya me siento.

MARÍA: Señoras, no me tengan cumplimiento.
Doña Olalla se siente.

OLALLA: Servidora de usted.

MARÍA: (¡Qué impertinente!)

NAVARRO: Doña Guiomar⁷³, me han dicho que te casas. 45

⁷² Esta intervención tal vez debería ser de la anfitriona María al recibir a las visitas. Puede ser un error del texto.

HIPÓLITA:	Ay, doña Aldonza, que me trae en brasas tanto casamentero: Dos condes, un marqués, un caballero del hábito en Castilla ⁷⁴ , descendiente del condestable...	
NAVAS:	¡Ese es mi pariente!	50
HIPÓLITA:	... un conde de la casa de Moncada ⁷⁵ ...	
NAVAS:	También ése es mi primo, ¡ahí que no es nada!	
MARÍA:	¿Vuestro pariente es?	
NAVAS:	Dígalo Olalla.	
OLALLA:	Servidora de usted.	
HIPÓLITA:	Pues de esta laya ⁷⁶ son los más pretensesores.	55
NAVAS:	No se cansen, que si ellos son señores, por aquí o por allí son mis parientes.	
MARÍA:	Pues con eso tendréis mil descendientes.	
NAVAS:	Es cosa mucha, fueron cinco hermanos... ¿No es así, amiga?	60
OLALLA:	Servidora de usted.	
MARÍA:	Tantos hermanos tuviera mi Alfonsico si vivieran, pues si no se murieran, sólo doce he parido hijos varones: Periquito, Pepito, Pancho, Juanico, Onofre, Baltasar, Diego, Alvarico,	65

⁷³ Que *La Navarro* –doña Aldonza– llame doña Guiomar a Hipólita, nos hace suponer que éste –Hipólita– sea el nombre de la actriz. No la hemos localizado.

⁷⁴ *Caballeros del Hábito*: Destacada orden militar.

⁷⁵ *Casa de Moncada*: Linaje aristocrático catalán inaugurado por Guillem I de Muntanyola o de Vacarisas en el siglo XI.

⁷⁶ *Laya*: “Calidad o casta de alguna cosa” (*Aut.*)

Melchor, con otros muchos que de pecho murieron.

HIPÓLITA: El que está más satisfecho
es un maestre de campo irlandés
de la casa de Baleta⁷⁷. 70

NAVAS: Ese mi tío es por línea reta⁷⁸.

MARÍA: ¿En Irlanda tenéis pariente, amiga mía?

NAVAS: En Irlanda, en Moscovia y en Turquía.
¿Doña Olalla, es verdad?

OLALLA: Servidora de usted.

[(Aparte.)]

NAVARRO: Ignacia, amiga. 75

IGNACIA: ¿Qué hay, María⁷⁹ hermosa?

NAVARRO: ¿Sabes que hoy me quieren meter monja?

IGNACIA: A mí también, mas tengo de casarme.

NAVARRO: Monja yo y no casada... ¡he de ahorcarme!

IGNACIA: Casamiento, eso es llano. 80

NAVARRO: A ti me atengo.

[(Fin del aparte.)]

HIPÓLITA: Pero la mano
se la pienso dar a un don Ordoño
Estrambot⁸⁰, vecino de Logroño,

⁷⁷ *Casa de Baleta*: Linaje vascongado.

⁷⁸ *Reta*: Recta.

⁷⁹ Aquí Ignacia llama María a La Navarro, la que sabemos que es doña Aldonza –por el verso 46–. Posible error del texto. Todo quedaría resuelto si dijera “¿Qué hay, Aldonza hermosa?”.

⁸⁰ *Ordoño Estrambot*: Nombre burlesco. Si alguna relación existe entre el Ordoño y Logroño, aparte de la evidente rima, es la de los ecos de la batalla del rey Ordoño I contra las tropas de Abderramán II cerca de dicha ciudad en el siglo IX. El estrambot o estrambote hace referencia a algo extravagante (DRAE),

que es gran caballero.

NAVAS:	Don Ordoño Estrambote es mi primo segundo; no hay otro hombre como él en todo el mundo. Mi abuelo el condestable de Castilla ⁸¹ , y su abuelo, asistente de Sevilla ⁸² , eran primos hermanos los primeros y por aquí son grandes caballeros los Estrambotes, por quien soy sobrina.	85 90
MARÍA:	Ya que dices sobrina, aguarda, amiga. ¿Ignacia, Ignacita, te sacarán la arpita y cantarás un tono?	 95
IGNACIA:	No señora, no sé tono bueno.	
MARÍA:	¡Ay qué aire le da a mi hijo el oncenno!	
HIPÓLITA:	Toda la cara tiene retratada de uno que me pretende de la Armada.	 100
NAVAS:	Igual le da aire en rostro y en agrado del duque mi señor del Infantado ⁸³ . ¿No es verdad, mi señora doña Olalla?	
OLALLA:	Servidora de usted.	
MARÍA:	Ea, vaya, vaya.	
NAVAS:	En casa de mi primo el de Veraguas ⁸⁴ diz que hay fiesta esta noche.	105
HIPÓLITA:	¿Vuestro primo es el duque de la Armada?	

además del conocido estrambote, o conjunto de versos que su gracejo se añaden a una combinación métrica, especialmente al soneto.

⁸¹ *Condestable de Castilla*: Título creado por el rey Juan I de Castilla, siglo XIV, para sustituir al de Alférez Mayor del Reino. El condestable era el máximo representante del Rey en ausencia del mismo.

⁸² *Asistente de Sevilla*: Los Reyes Católicos establecieron este oficio con perpetuidad. Es lo mismo que el Corregidor.

⁸³ *Señor del Infantado*: Linaje iniciado por Juan Manuel de Castilla, príncipe de Villena, en el siglo XIV.

⁸⁴ *Veraguas*: El ducado de Veragua es un señorío territorial hereditario, creado durante el reinado de Carlos I. El primer titular del Ducado fue el almirante Luis Colón, nieto de Cristóbal Colón.

NAVAS: ¿No os he dicho que estoy emparentada con todos los señores?

[(Aparte.)]

IGNACIA: ¡O casar o morir, muy buenas flores!

NAVARRO: Harás muy bien, que harto a mí me pesa.

[(Fin del aparte.)]

NAVAS: Cumple años mi señora la duquesa.

HIPÓLITA: Canta muchacha, no seas corta.

IGNACIA: No está templada el arpa.

NAVAS: Eso no importa,
 que sin templar cantaba de continuo⁸⁵
 un tío mío el conde Palatino⁸⁶.

(Sale *BARBULLA*.)

BARBULILLA: Señora.

MARÍA: ¿Qué quiere esta criada?

BARBULILLA: ¿Cuántas? (*Háblale por señas.*)

IGNACIA: Esta arpa está muy destemplada.

MARÍA: *[(Aparte.)]* ¿Qué dices?

BARBULLILLA: ¿Cuántas?

MARÍA: ¿Cuántas jícaras⁸⁷?

BARBULILLA: Sí.

⁸⁵ *De continuo*: Continuamente.

⁸⁶ *Conde Palatino*: Título que pertenecía a un príncipe secular del Sacro Imperio Romano Germánico desde el siglo XIII vinculado a la Casa de Wittelsbach. Carlos I Luis fue Conde Palatino del Rin desde 1648 hasta su 1680.

⁸⁷ *Jícara*: Taza para chocolate.

MARÍA:	Seis, infame moza. <i>[(Fin del aparte.)]</i>	120
HIPÓLITA:	Canta aquel de <i>Inocente mariposa</i> ⁸⁸ , que ese tono cantaba un don Lucas que a mí me galanteaba.	
MARÍA:	Yo desteté con ése a mi Pepito.	
NAVAS:	No alces mucho la voz, así, bajito.	125
(Canta.)		
IGNACIA:	Inocente mariposa que te arrojas a las llamas, si no has de imitar al Fénix, dime, ¿para qué te abrasas? <i>[(Deja de cantar.)]</i> No puedo cantar más, que estoy turbada.	130
NAVARRO:	Nunca ha sido enseñada.	
NAVAS:	Oye amiga, no el cantar te empache. Las voces de mi tío el de Esquilache ⁸⁹ eran pintiparadas a la tuya.	
MARÍA:	Mi hijo Onofre cantaba una aleluya más clara que un clarín.	135
	<i>(Sale BARBULILLA.)[(Aparte.)]</i>	
	¿Qué quieres moza?	
BARBULILLA:	Decirte una cosa.	
MARÍA:	Llega, descortesana.	
BARBULILLA:	No hay azúcar.	
MARÍA:	¡Pues, pícara villana, tú me las pagarás, mira esta cara ⁹⁰ !	140

⁸⁸ *Inocente mariposa / que te arrojas a las llamas*: Tono humano a cuatro voces perteneciente al Cancionero Poético–Musical Hispánico de Lisboa. ff. 95v–96v. Anónimo.

⁸⁹ *Esquilache*: El nombre de Esquilache es la castellanización del italiano *Squillace*, municipio marítimo de la provincia de Catanzaro, en la italiana Calabria. Nada tiene que ver con el famoso motín, ocurrido un siglo más tarde.

⁹⁰ *Mira esta cara*: Expresión que sirve para reafirmar un juramento.

Anda, envía a empeñar una cuchara. [(Fin del aparte)]

HIPÓLITA: Mariquita, no sabe gracia alguna.

MARÍA: No seas importuna.
Di una relación⁹¹.

NAVAS: No sé, señora.

HIPÓLITA: No seas majadera. 145
¡Válgame Dios, qué gran poeta era
un don Tadeo que a mí me galanteaba!
¡Es verdad amiga?

OLALLA: Servidora de usted.

MARÍA: Ea, diga, diga.

NAVAS: *Tres años ha que entró en París triunfante* 150
Carlos el mariscal, Carlos mi amante,
aquel de cuyo corazón valiente
*el sol es coronilla solamente*⁹².

(Llora el Niño dentro.)

MARÍA: Muchacha, Barbulilla,
¿qué tiene el niño?

BARBULILLA: Quiere una escudilla. 155

MARÍA: Tráele acá, hijo de mis entrañas.

NAVAS: Mucho se le parece en las pestañas

⁹¹ *Di una relación*: Sobre la costumbre de decir “relaciones” aprendidas en las comedias debemos apuntar que la comedia se empleaba también como vehículo de cultura. Así lo afirma Lope de Vega en *Arte nuevo de hacer comedias* de 1609, al hablar de lo didáctico en el teatro: “Que en la comedia se hallará de modo/ que oyéndola, se pueda saber de todo”. La mujer, que generalmente no solía acceder a la cultura, veía en el teatro un medio de hacerlo y así podía repetir frases que oía en las comedias, como si de su cultivo personal se tratara. Este hábito se extendió con apreciable repercusión social y, posteriormente, literaria. Aquí aparece como una burla a lo pretencioso del hecho.

⁹² *Tres años ha que entró... coronilla solamente*: Versos de la comedia *El Mariscal de Virón*, de Juan Pérez de Moltalbán (1602-1638). El texto original dice “dos años” en lugar de tres. Destacado escritor de novelas cortas y teatro y novelas cortas, discípulo y amigo de Lope de Vega, conocido también por sus episodios de intermitente locura.

a mi primo el duque de Monforte;
y en los dientes a un hombre de gran porte
que quiso ser mi dueño.

160

BARBULILLA: Aquí viene y está muerto de sueño.

(Saca BARBULILLA el NIÑO, que lo ha de hacer un hombre muy ridículo⁹³.)

NIÑO: ¡Mama, mama!

NAVAS: ¡Qué gracia de chiquillo!

NIÑO: ¡Papa, papa!

HIPÓLITA: ¿Han visto y qué gordillo
lo tiene?

NAVAS: ¡Ay, qué hermosura!

NAVARRO: Cierto que está bellísima criatura.
¿No es verdad, amiga?

165

OLALLA: Servidora de usted.

HIPÓLITA: ¡Toma una higa⁹⁴!

NIÑO: Bu, bu, bu.

HIPÓLITA: ¡Ay qué donoso!
No tire manotadas. ¡Tate,tate⁹⁵!

BARBULILLA: ¿Señora, sacarán el chocolate?

170

MARÍA: Sácale, majadera.

Ea, no ensucies la estera.

⁹³ Era usual que en las piezas cómicas de la época el papel de *niño* lo hiciese un hombre vestido de niño con trazas ridículas, para mover más a risa. Este personaje tipo se identifica con Los niños de Rollona, estudiado Catalina Buezo [1992].

⁹⁴ Según Covarrubias, la higa, de actual contenido peyorativo, no sólo tenía un significado erótico, sino que también se empleaba para evitar males de ojo –al que se cree que eran propensos los niños– o para realzar su hermosura.

⁹⁵ ¡Tate!: “Interjección con que se indica a alguien que no prosiga lo que ha empezado” (Aut.)

GRACIOSO:	¿No? ¿No dicen nada?	190
MARÍA:	Que me había muerto el niño esa criada.	
NAVAS:	Cayó el niño, y cayó con tanta saña como mi tía la princesa de Bretaña ⁹⁸ .	
NIÑO:	¡Paye, paye ⁹⁹ !	
GRACIOSO:	¡Hijo mío!	
BARBULILLA:	¡Mal haya quien sirviere en esta casa!	195
MARÍA:	¡Pícara descarada!	
GRACIOSO:	Ea, señora, deje la criada y baile la señora mi comadre.	
OLALLA:	Servidora de usted.	
NAVARRO:	Señor compadre, alégrenos esta alma.	200
/		
IGNACIA:	[(<i>Aparte.</i>) ¿Monja yo? ¡A otro perro con esa palma ¹⁰⁰ !	
GRACIOSO:	Esta visita, niña, (<i>Canta.</i>) según lo veo, como otras son de chistes, es de sujetos.	205
MARÍA:	Que es decirnos locas (<i>Canta.</i>) yo no lo ignoro; los hombres nos enseñan a lo que somos.	

FIN

⁹⁸ *Princesa de Bretaña*: Este título comenzó a existir cuando la reina Enriqueta María (1609–1669), hija de Enrique IV, quiso imitar la forma en que la hija mayor del rey de Francia era denominada “Madame Royale”.

⁹⁹ *Paye*: Padre.

¹⁰⁰ *A otro perro con esa palma*: Dicho que sirve para rechazar una idea. (Cov.)

El sacristán Chinchilla

El entremés de *El sacristán Chinchilla* aparece impreso junto con *La dama toro* y *Las locas caseras*, ambas de Olmedo, en *Flores del Parnaso, cogidas para recreo del entendimiento*, en 1708. Sin embargo, para la presente edición se ha preferido el manuscrito titulado *Entremés del sacristán Chinchilla y Tirra, Tirra*, (Ms. 16.667) que se encuentra en la Biblioteca Nacional de España. Se ha optado por el manuscrito porque en el reparto de personajes aparece un Vejete que es padre de la solicitada Casilda, y así se le refiere en todo momento. Sin embargo, en el impreso encontramos al Hermano de Casilda, no al padre, pero suponemos ésta una versión más moderna porque este dato –Hermano– se ha corregido en el reparto de personajes pero no siempre se ha hecho en el interior del texto teatral, como se apunta en el Registro de Variantes de la pieza. Si bien es posible que en el teatro del siglo XVII un padre y un hermano mayor pudieran aparecer bajo una misma máscara, también se considera que la primera opción –padre y vejete– se adecúa mejor a la naturaleza de un entremés de burlas, en los que es habitual que sea en un padre o vejete –o ambas cosas– sobre quien recaiga la mofa de su hija. Sea como fuere, en la edición se incluyen entre corchetes los versos del impreso que no aparecen en el manuscrito, con lo que disponemos del total del texto. Ninguna fecha podemos aportar para la datar la pieza.

Desde el comienzo *in medias res* de la obra hasta el alborotado final en la escena octava presenciamos una sucesión de burlas y desatinos que envuelven por igual a supuestos burladores y a burlados: ninguno se salvará de romperse un hueso. Los celos son los que mueven a casi todo el reparto masculino –Alcalde, Bodegonero y Chinchilla– a competir por el amor de la joven Casilda. El padre de la joven prefiere casarla con el Alcalde –*porque en efecto un alcalde / siempre agrada para yerno*–, por lo que tratará de

escarmentar y ahuyentar de su casa al sacristán, eterno enemigo de los vejetes. Nos encontramos ante una pieza repleta de acción y de lo que hemos denominado como *lazzi*, o con el anglicismo *gags* de humor. Sorprende en parte la generosidad de las acotaciones en las que se informa de la posición de los actores en relación con otros actores y con el espacio escénico. Su detallada proxémica nos presenta una curiosa escena en la que los dos amantes –Chinchilla y Casilda– tienen una cita amorosa de noche en la ventana, mientras que entre ellos se sitúa un tercer personaje –Bodegonero– que asiste y participa en el recitado ritual del flirteo sin que los enamorados se percaten de su presencia. Cuando el alcalde celoso –con sus ayudantes– y el padre de la joven –con sus hombres– llegan a la ventana para sorprender a Chinchilla y a Casilda *in fraganti*, todos confunden las identidades de los otros en medio de la oscuridad y comienzan los accidentes y palos sin saber sobre quiénes recaen. Destacamos el valor del elemento intratextual de la acotación donde se describe la preparación de un truco escénico cuando la justicia trata de atrapar al Bodegonero, asíéndole por ceñidor del traje, creyendo que es Chinchilla:

([El Bodegonero] Llevará detrás una rueda ancha en que vaya rodeado mucho lienzo, y como vayan tirando vayan sacando el lienzo, y después con un poco de hilo al postrer cabo para que se quiebre y caigan en el tablado.)

Todo parece salirle bien al sacristán Chinchilla, que se ha refugiado en la casa de Casilda para salvaguardarse. Sin embargo, un *lazzi* remata el cuadro con la aparatosa caída de los supuestos burladores, antes de las conciliadoras seguidillas.

Una novedad en el elenco la supone el personaje del celoso Bodegonero italiano, cuya habla es por sí sola cómica, dada la parodia de la lengua italiana que se muestra a través de sus palabras, reduciendo las diferencias entre ambas lenguas a un mero cambio de vocales. De entre los italianos entremesiles, cuya máscara suele asociarse a la ambigüedad sexual, no hemos hallado otro similar al de esta pieza. De este bodegonero, aparte de poseer malicia y donaire, sabemos que se gana la vida timando a los clientes con su cocina.

Casi todas las escenas se presentan escritas en romance, como conviene al *paradigma de acción* de este entremés, y reserva las silvas para la presentación del personaje del Alcalde y el diálogo amoroso entre los amantes, acompañados del observador activo –Bodegonero–.

El nombre de Chinchilla, frecuente en personajes graciosos del teatro, puede

referirse al animal de piel tan preciada y deseada por las mujeres, o bien al chinche –del que procede la palabra– por su facilidad por anidar en dormitorios y camas. El añadido de y *Tirra, Tirra* al título, como reza el manuscrito, bien pudiera referirse a un tipo de baile popular que se ejecutaba al final del entremés, aunque el texto no lo incluya. Nombres como éste y similares se solían usar para referirse a estribillos de sobra conocidos por el público, que se coreaban y bailaban al tiempo que lo hacían los actores al final de un entremés. Nada se ha encontrado al respecto.

*El sacristán Chinchilla (y Tirra Tirra)*¹⁰¹

(Entremés)

PERSONAS

CASILDA	SACRISTÁN	BODEGONERO
VEJETE	ESCRIBANO	ALCALDE
DOS HOMBRES	ALGUACIL	VECINOS

(Salen el padre y los dos hombres.)

VEJETE: Amigos, aquesto ha de ser.

HOMBRE.1: ¿Que la causa no sabremos
de vuestro enojo?

HOMBRE.2: Decid
qué os aflige.

VEJETE: Estadme atentos:

Ese sacristán Chinchilla	5
tan desvaído y tan luengo,	
que cuando le busco el alma	
más que alma en él hallo cuerpo,	
de mi hija enamorado	
pretende su casamiento	10
sin ver que al alcalde yo	
prometida se la tengo,	
porque en efecto un alcalde	
siempre agrada para yerno.	
Éste, las más de las noches,	15
en mis umbrales le encuentro,	
y cuando quiero pescarle	
para molerle los huesos,	
me conoce y, remedando	
él habla de otros del pueblo,	20
me engaña de suerte que	
le desconozco y le dejo.	
[Una noche que él venía	
con otros tres mozolejos	
a galantear a mi hija,	25

¹⁰¹ *Y Tirra, Tirra*: Viene añadido al título de la versión impresa.

	<p>llegué despechado a ellos y al irles a sacudir, remedando los acentos del alcalde, el escribano y el alguacil, me dio perro¹⁰², con que los dejé pasar, que era la hora creyendo.]¹⁰³ Hoy, en fin, ha de pagarme los agravios que me ha hecho, que ayudado de los dos con un garrote, pretendo añadirle otra sotana a la que trae en el cuerpo.</p>	30
HOMBRE.1:	<p>Pues, supuesto que anochece, vamos a donde os vengamos de este sacristán Chinchilla.</p>	40
HOMBRE.2:	<p>No le valdrán sus enredos si yo le cojo entre manos.</p>	
VEJETE:	<p>Como un pulpo he de ponerlo.</p>	
HOMBRE.1:	<p>Vamos, pues.</p>	
VEJETE:	<p>Ojo avizor, no se escape.</p>	45
HOMBRE.1:	<p>Yo soy lerdo. Hoy morirá.</p>	
VEJETE:	<p>En vuestras manos toda mi honra encomiendo.</p>	
(Vanse y salen el ALCALDE, el ESCRIBANO y el ALGUACIL ¹⁰⁴ .)		
ALGUACIL:	<p>¿Alcalde, qué tenéis?</p>	
ALCALDE:	<p>Cuidado ha sido.</p>	

¹⁰² Dar perro o dar perro muerto: Engañar. (Autoridades)

¹⁰³ Los versos entre corchetes no aparecen en el manuscrito.

¹⁰⁴ El Alguacil no aparece en el manuscrito, donde el Escribano es el único que conversa con el Alcalde. He preferido mantener la figura del Alguacil ya que aparece en el reparto.

ESCRIBANO:	El primero será que hayáis tenido porque jamás he hallado que haya cosa que a vos os de cuidado.	50
ALGUACIL:	¿Qué es el cuidado en fin?	
ALCALDE:	Oíd mis razones: Sé que en esta villa hay muchos ladrones, y atendiendo al perjuicio de los vecinos y de ejercer mi oficio como es costumbre mía, determino rondar de noche y día por desterrar del pueblo los recelos. (¡Ay Casilda, ay amor, ay honra, ay celos! Que no es mi intento de rondar la villa sino por ver si puedo, de Chinchilla, con aquesta desecha ¹⁰⁵ , averiguar del todo la sospecha que tengo de su torpe galanteo con la que yo deseo para mi esposa ufana. ¡Que a mí un monigote ¹⁰⁶ con sotana de esta suerte me inquiete! ¡Que un sacristán berlinga ¹⁰⁷ con bonete, y una loba ¹⁰⁸ , según infiero, la hizo de los cendales ¹⁰⁹ de un tintero y tanto se agujera ¹¹⁰ que le puede servir de salvadera ¹¹¹ y por rota y delgada está su hilaza más delicada que papel de estraza, cause mis desconsuelos! ¡Ay Casilda, ay amor, ay honra, ay celos!)	55 60 65 70 75
ESCRIBANO:	¿Alcalde, no diréis lo que os aflige?	

¹⁰⁵ *Desecha*: Disimulación (también en *La dama toro*, v. 168).

¹⁰⁶ *Un monigote*: En el impreso dice “una lagartija”.

¹⁰⁷ *Berlinga*: Palo hincado en el suelo donde se cuelgan cosas. En el impreso le llama “escarabajillo”.

¹⁰⁸ *Loba*: “Vestidura clerical”. Era llamada así por la gran cantidad de tela que se empleaba para hacerla, “por comer tanta tela”, según Covarrubias.

¹⁰⁹ *Cendal*: “Algodones del tintero” (*Aut.*). Se refiere a las manchas de la sotana.

¹¹⁰ *Abujera*: *Agujera* (agujerar) en el impreso. Que tiene agujeros.

¹¹¹ *Salvadera*: “Vaso, por lo común cerrado y con agujeros en la parte superior, en que se tenía la arenilla para enjugar lo escrito recientemente (DRAE). Se refiere a lo rota que está la sotana.

ALCALDE: La ronda se aperciba; ya lo dije. 80

ALGUACIL: Parece que os congoja un mal interno.

ALCALDE: Son flautos¹¹² que me suben del gobierno.

ESCRIBANO: Pues si queréis rondar, ya está dispuesto lo necesario.

ALCALDE: La linterna, presto.

ALGUACIL: Vamos, alcalde.

ALCALDE: Sepa la malicia 85
que no se ha de librar de mi justicia
ningún ladrón civil, ¡viven los cielos!
(¡Ay Casilda, ay amor, ay honra, ay celos!)

(Vanse y sale el sacristán muy desandrajado con sotana y trae una escalera.)

CHINCHILLA: ¡Ay celos, ay honra, ay amor, ay Casilda! 90
¿Cuándo podrá tu sacristán Chinchilla,
teniéndote por suya,
cantar a tu deseo una aleluya,
sin que al verle a tu puerta
tu padre¹¹³, el gozo en réquiem le convierta?
Por ver si acaso su beldad se allana 95
esta noche a hablar por la ventana,
no estando el padre fuera,
traigo con prevención esta escalera.
Aquesta es la ventana; aquí la planto.
¡Ay Casilda del alma, dulce encanto! 100

(Arrima la escalera a la ventana y sale el BODEGONERO¹¹⁴.)

BODEGONERO: (¡Que venga sin casaque e sin sombrero
per el amor, Monsiur Bodegonero,
buscando li beldad de Casildilli
dijando de guisar li almondiguilli,
el gigute¹¹⁵ estofado y les pucheris, 105

¹¹² *Flauto*: Empleada en el sentido jocoso *pitos y flautos* (Cov.). También podría ser un vulgarismo de “flato”.

¹¹³ En el impreso le llama “hermano”. Lo mismo ocurre tres versos más abajo.

¹¹⁴ El habla de este personaje es una burla a la lengua italiana. De ello se habla en la introducción a este estudio.

cun que robando estoy lis pasajeros!
Mas todo o merece li muchachi.
¡Válgati dos mil diabres li borrachi!)

CHINCHILLA: A la puerta, quedito, llamar quiero,
que es la seña.

BODEGONERO: (¿Qué escuchi? ¿Otro primero 110
[llegó a la porta]? ¡Ah, Casildilla ingrata!
¿Tú eres la recatadi e mojigata?
¡Hoy mi li pagarás, yo te aseguro!
Ditrás dél me acurraco, qui en lo oscuro
estorbando mijor qui no me vean. 115
No logrará ¡ma fe! lo que desean.)

(Escóndese tras de CHINCHILLA y sale CASILDA.)

CASILDA: ¿Eres tú?

CHINCHILLA: Sí, soy yo, ¿qué estás dudando?

CASILDA: ¡Ay, Chinchilla de mi alma, estoy temblando
temiendo que mi padre aquí nos coja!

CHINCHILLA: ¿No está en casa?

CASILDA: No, amigo.

CHINCHILLA: La congoja 120
no te aflija, mi bien, que cuando venga
se determinará lo que convenga
a mi seguridad y tu recato.

BODEGUERO: (Pues yo tengui de holgarme di barato.)

CASILDA: Temblando estoy, adentro entrarme quiero. 125

CHINCHILLA: ¿Te recelas de que el bodegonero
te halle connigo? ¡Ah, ingrata y engañosa!

(Pónese el BODEGONERO en medio de los dos, agachado.)

¹¹⁵ *Gigote*: “Carne asada y picada menuda, de la pierna del carnero” (Cov.)

BODEGONERO: (Celis tiene di mí, ¡qué lindi cosa!)

CASILDA: ¿Cómo conmigo estás tan atrevido?
¿Pues en qué bodegón hemos comido
para tratarme así? ¡Vaya el menguado! 130

*(El BODEGONERO ha de estar en medio de los dos, de suerte que ella piense que habla con CHINCHILLA, y haga el BODEGONERO lo que había de hacer CHINCHILLA.)*¹¹⁶

BODEGONERO: (Yo hago le qui ella haci.)

CHINCHILLA: Si tu enfado
a tanto pasa, no te digo nada.

CASILDA: Sí pasa, y aún a aquesta bofetada.

(Dale una bofetada al BODEGONERO y él a CHINCHILLA.)

CHINCHILLA: Mira que das muy recio y me ha dolido. 135

BODEGONERO: (Y a me también, iguali es il partido.)

CASILDA: Con tu dolor la ira se me quita.
No lo iba a hacer, perdona, mi carita.

(Tómale la barba al BODEGONERO y él a CHINCHILLA.)

CHINCHILLA: Pues echándome, niña, en tu regazo
de ser tu esposo te daré un abrazo
que será de nuestros gustos mensajero.¹¹⁷ 140

CASILDA: De bonísima gana.

BODEGONERO: (Yo primiero.)

(Abraza CASILDA al BODEGONERO y él a CHINCHILLA.)

CHINCHILLA: ¿Con tanta dicha quién no queda ufano?
Concédeme, mi bien, tu blanca mano

¹¹⁶ Esta nota, algo más extensa, es del impreso.

¹¹⁷ *Pues echándome... mensajero*: El impreso ofrece una variante que apuntamos también aquí: *Pues supuesto, Casilda, que me aplazo/ a ser tu esposo, ¿no será un abrazo/ de nuestros regocijos mensajero?*

porque temple su nieve tanto fuego. 145

CASILDA: De esposa te la doy.

CHINCHILLA: Pues luego.

BODEGONERO: (Luegu.)

(Truecan las manos, besa el BODEGONERO la de CHINCHILLA, y CHINCHILLA la del BODEGONERO.)

CHINCHILLA: Pues merecí tal dicha, estampar quiero
en tu cristal mis labios.

BODEGONERO: (Yo primeru.)

(Besan las manos.)

CHINCHILLA: Pero, si yo no me engaño,
en la calle ruido siento. 150

BODEGONERO: (Yo quieri apartarme a un ladi
no se discubra el inredo.)

CASILDA: Pues por si acaso es la ronda,
que en la bulla lo sospecho,
y si te ven y te siguen 155
te han de alcanzar y perdemos
el logro que deseamos,
éntrate esposo acá dentro,
que después que hayan pasado
podrás salir.

CHINCHILLA: Ya obedezco. 160

CASILDA: Ven conmigo.

CHINCHILLA: Ya te sigo.

CASILDA: Entra pues.

BODEGONERO: Vosté¹¹⁸ primero. *(Éntranse los dos.)*
(¿Quí he de hacer?, qui si me cogen

¹¹⁸ Vosté. Usted, en el impreso.

me han di dar un pan de perru¹¹⁹.
Peru aquí está un esculera,
en ella subirme quieru
mientras pasan.) 165

(Súbese en la escalera y sale la justicia con linterna.)

ESCRIBANO: ¡La Justicia!

ALCALDE: ¿Quién va?

ESCRIBANO: No habla más que un muerto.

ALCALDE: No responde, éste es Chinchilla.
(¡Ay, Casilda, ay honra, ay celos!) 170

ALGUACIL: Ladrón es, ¿no veis la escala?

ALCALDE: ¡Echadle abajo, acabemos!

ESCRIBANO: Ya del ceñidor¹²⁰ le así.

ALCALDE: Pues tirad de él, que con ello
vendrá abajo y pagará
su pecado. 175

ESCRIBANO: Pues tiremos.

(Llevará detrás una rueda ancha en que vaya rodeado mucho lienzo, y como vayan tirando vayan sacando el lienzo, y después con un poco de hilo al postrer cabo para que se quiebre y caigan en el tablado.)

Mas, por Dios, que da de sí.
¿Es algún fardo de lienzo?

ALCALDE: Éste es un embuste, sin duda,
de aquel traidor. 180

ALGUACIL: ¿Es juego de manos?

¹¹⁹ *Dar un pan de perro*: Para matar perros u otros animales se les daba a comer un pan con *zarazas*, una masa hecha de vidrio molido, veneno o agujas. Aquí, según *Aut.*, su empleo es metafórico y equivale a hacer un daño a alguien.

¹²⁰ *Ceñidor*: Faja, correa o cordel con que se ciñe el cuerpo por la cintura. (DRAE)

ALCALDE: Tiremos todos a la par.

(Rompese el ceñidor y caen en el suelo.)

ESCRIBANO: ¡Ay, que me he muerto!

ALCALDE: ¡Ay, que me he desrrabillado¹²¹!

ALGUACIL: ¡Confesión!

BODEGONERO: (Aorra is tiempu 185
de bajar, qui no pudrán
seguirme cualis lis tengu,
quidándomi aquí escundido.
¡Quí gallardi pensamiento!
Mas para que se imbaracen 190
pongo el escleru en medio.)

([Pone la escalera atravesada y] sale el vejete y dos hombres y dan de palos al ALCALDE y al ESCRIBANO.)

VEJETE: ¡Estos son, llegad amigos!

HOMBRE.1: ¡Mueran todos!

ALCALDE: ¡Peor es esto,
que soy el alcalde!

VEJETE: ¡Infame,
no te valdrán tus enredos! 195

ALCALDE: ¿Resistencia a la justicia?

VEJETE: ¡A todos he de moleros!

CASILDA: ¡Esta es la voz de mi padre,
salgamos esposo!

CHINCHILLA: ¡Suegro
del alma!

CASILDA: ¡Padre!

¹²¹ *Desrrabillado*: (Desrabar) Cortar el rabo. Romperse la rabadilla. (DRAE)

(Al salir CHINCHILLA y CASILDA tropiezan con la escalera.)

CHINCHILLA:	¡Ay, mi brazo!	200
CASILDA:	¡Ay, que me he roto los huesos!	
CHINCHILLA:	¡Ay, que me he descalabrado!	
BODEGONERO:	¡Quí gallardi pensamiento!	
ALCALDE:	¡Saquen los vecinos luz, pena de muerte!	
TODOS:	(Salen con luces) ¿Qué es esto?	205
VEJETE:	Mas ¿qué miro? ¡Aleve hija!	
ALCALDE:	¡Ah, sacristán embustero!	
VEJETE:	¡Vive el cielo! ¡Todos mueran!	
BODEGONERO:	¡Quí gallardi pensamiento!	
CASILDA:	Ténganse, y en la pendencia metan paz los instrumentos. (Canta.) Perdonad los errores del corto ingenio que quien yerra obediente dora sus yerros.	210 215

(Repiten todos y dase fin.)¹²²

¹²² Diferente final en la versión impresa –los últimos cuatro versos–:

CHINCHILLA:	Esto para en casarme
(Canta)	yo con Casilda...
CASILDA:	...y en hacerte un sainete
(Canta)	con mucha prisa.

Píramo y Tisbe

Entremés extractado del manuscrito conocido como *La nave* (Ms. 14.851) de la Biblioteca Nacional de España, el mismo que usó Ricardo Senabre [1981] para su edición en “Un entremés inédito de Alonso de Olmedo: Píramo y Tisbe”. Aunque no podemos dar noticia de la fecha en que fue escrito, creemos que tal vez sea uno de los últimos salidos de la pluma de Olmedo por la soltura y madurez de sus versos. El entremés es denominado por su autor como *sainete*, aunque sabemos que este término se usaba con generalidad para referirse a las piezas breves en el siglo XVII. Curiosa resulta la división del entremés en dos partes, en los que se combinan el diálogo con el baile y las canciones. Más bien la pieza parece, como sugiere Cotarelo [1911: cx], una comedia burlesca en un acto, del que desgraciadamente no se conservan los últimos versos, aunque la trama está prácticamente finalizada.

Sabida es la atención que la trágica historia de los amantes Píramo y Tisbe recibió a lo largo del Siglo de Oro, a través del mito incluido en el libro IV de *Las metamorfosis*, del clásico romano Publio Ovidio Nasón. Diversos autores a lo largo del siglo recurrieron al mito para escribir su propia versión, bien fuera ésta seria o jocosa. Numerosos poetas, desde Castillejo hasta Góngora, emplearon la leyenda como fuente de inspiración para sus obras, incluso llegó a los escenarios madrileños de la mano de Pedro Rosete Niño. Con frecuencia la fábula sería tratada desde una perspectiva paródica, al igual que la presente pieza de Olmedo, a la que calificamos de entremés burlesco sin lugar a dudas. Al comienzo, el Autor –como personaje– que introduce el entremés ya se refiere al éxito que en su siglo tenían las parodias de este tipo: *Ya que las fábulas logran / más que las historias ganan, / fabula vaya, y sainete / de Píramo y Tisbe*. Los nobles protagonistas de la historia ovidiana, sus pasiones y final trágico resultan, en la pluma de Olmedo, como unos jóvenes desvergonzados y chocarreros que en mucho se asemejan a las máscaras

entremesiles del sacristán y su amante campechana y desenvuelta, pronta a satisfacer sus instintos carnales. La burla llevada a cabo sobre los padres de ambos cuando los amantes son sorprendidos hablando, reafirma esta idea. El suicidio de Píramo, en la fábula original, al creer devorada a Tisbe por una leona, queda reducido a un simulacro de suicidio en el que el Píramo de Olmedo descubre una de los trucos tan usados en el teatro, como es el de fingir las puñalas empapando una esponjilla en sangre de pollo. Destacamos también la originalidad de dos de sus personajes: la Pared y la leona. La pared que separa los jardines de los amantes cobra vida y dialoga con ellos y con el público –a través de los apartes teatrales–, haciéndola un hombre vestido con un lienzo, *a modo de guardainfante pintada de cantería a modo de un barquillo*, como apunta la didascalía. El mismo personaje de la pared parlante se encuentra en la versión paródica del mito que Shakespeare incluyera en su comedia del *Sueño de una noche de verano*. Si tal hecho es una coincidencia o si tal vez Olmedo tuviera acceso al texto del afamado inglés, es algo que no hemos descubierto. La leona ovidiana que asusta y ensangrienta con sus fauces la capa de Tisbe se transforma, grata sorpresa, en una Dueña iracunda que persigue a la joven para hacerle regresar a su casa. Consideramos un acierto el chiste de idea de representar a la salvaje leona mediante una Dueña furiosa, que muerde desesperada y mancha con la sangre de sus dientes la toca de Tisbe, ya que en ella no puede. Dueñas malencaradas, trotaconventos e intrigantes son una constante en la literatura en general –y en el teatro en particular– como reflejo de las damas que estaban a cargo de doncellas, y que tantas veces las echaron a perder con sus artimañas.

Un gran número de versos cantados se incluyen en el sus dos partes: el 30% en la primera y el 40% en la segunda. De nuevo la combinación de silvas y romance da cuerpo al texto, donde se prefiere lo primero para los diálogos que encierran chistes, y lo segundo para acelerar la acción. También encontramos *recitativos* a la italiana (al menos en los versos 17–38 y 55–59) para algunos diálogos, como apunta Cotarelo [1911: cx]. El recitativo es una forma musical concebida para la voz humana que se caracteriza por tener las inflexiones de esta voz cuando dialoga, y se usaba ya en la ópera, el oratorio y la cantata durante el siglo XVII. Se llama recitativo a este tipo de canto porque se aplica a la narración y se utiliza en el diálogo. Su presencia en la pieza de Olmedo es una de las razones que nos mueven a pensar que tal vez fuera un texto fruto de su pluma más tardía, y posible precedente de los sainetes del siglo venidero. También Cotarelo afirma que se baila una *chacona* figurada, pues tiene *corro*, *cruzado* y *eses*, mudanzas impropias de esta danza.

Píramo y Tisbe
(Entremés burlesco)

Primera parte

PERSONAJES

PÍRAMO	PADRE
TISBE	MADRE
AUTOR	CRIADOS (dos)
PARED	

(Salen por una puerta PÍRAMO y por otra TISBE y la PARED por en medio. La PARED es a modo de guardinfante, pintada de cantería a modo de un barquillo. Canta el autor.)

AUTOR: Ya que las fábulas logran
más que las historias ganan,
fábula vaya y sainete¹²³
de Píramo y Tisbe.

LOS TRES: ¡Vaya!

PÍRAMO:	Píramo soy, que grato a Tisbe, causa de mis frenesíes, acecho como gato por desvanes y por zaquizamíes ¹²⁴ , porque no se me escape y al “mis” ¹²⁵ de mi cariño diga “sape” ¹²⁶ .	5 10
---------	---	-----------------------------

TISBE: Yo soy Tisbe la bella,
que a Píramo, al archivo de mis males,
campando con mi estrella,
busco por vericuetos y andurriales,

¹²³ *Fábula vaya y sainete*: Este pieza a la que La Barrera denomina baile, es reputada por Olmedo como sainete. Recordemos que en el siglo XVII la voz *sainete*, como argumenta Cotarelo [1911: cxxxviii] “era un nombre genérico y vago que unas veces se aplicaba al entremés; más comúnmente, al baile, y a la jácara, mojiganga y otros fines de fiesta”. El *Diccionario de Autoridades* define el término como “obra o representación menos seria que la comedia en que se canta y baila, que suele ir tras la segunda jornada”, lo que nos da una idea muy general de dicha voz. Esta misma denominación aparecerá en otras piezas de Olmedo, como en el verso 16 del *Baile del retrato de esdrújulos*: “... pues, siendo comedia nueva/ la que hoy hacemos, nos falta/ sainete que nuevo sea”.

¹²⁴ *Zaquizamí*: Desván.

¹²⁵ *Mis*: Voz que se usa para llamar a los gatos. (Aut.)

¹²⁶ *Sape*: Voz que se usa para espantar a los gatos. (Aut.)

	y cuando se me esconde, no sé si estoy en mí, cómo o por dónde.	15
PARED:	La pared soy que escondo su vergonzante amor que anda a la sopa ¹²⁷ por aqueste redondo agujero que hizo el guardarropa para poner maulero ¹²⁸ en la cuenta cien reales de agujero. Si vengo con mi habla y hablo claro, sonoro y sin exceso, no es por boca de tabla ¹²⁹ , sino de piedra, cal, ladrillo y yeso. Todos el que hable apoyen pues las paredes hablan como oyen.	20 25
PÍRAMO:	La que mi amor provoca, si no me miente la vista, he divisado.	30
TISBE:	Píramo es o estoy loca.	
PARED:	(¿Hablar quieren? Pues vuélvome de lado porque su amor es viento que a una fija pared da movimiento.)	
PÍRAMO:	Pues aguarda su merced, a esta seña ha de llegar.	35
(Llama PÍRAMO en la PARED.)		
PARED:	¡Quedo! (Debe de pensar que da en alguna pared.)	
TISBE:	Con responderle verá que le aguardo al escondite.	40
[(Llama TISBE en la PARED.)]		

¹²⁷ Andar a la sopa: Mojar pan en cualquier licor. Aquí ellos “hacen sopas de su amor” a través del agujero de la pared.

¹²⁸ *Maulero*: “Embustero, engañador. El que vende telas y guarda retales de provecho” (*Aut.*). La Pared se refiere a las trampas que se hacían para sisar dinero.

¹²⁹ *Por boca de tabla*: Se ha encontrado un dicho que reza *Habla, boca de tabla*, relacionado con información sobre las contingencias ambientales. ANAE, anae.org.mx. Nada Más podemos aclarar.

PARED:	¡Con menos fuerza!	
TISBE:	¡Venite!	
PÍRAMO:	Tisbe, estoy acá.	
TISBE:	¡Ah, ah!	
PÍRAMO:	Esta mano...	
TISBE:	¡No la meta!	
PÍRAMO:	...espera con gozo ufano algún favor de tu mano	45
TISBE:	¡Pues tome aquesta palmeta ¹³⁰ !	
PÍRAMO:	¡Que me duele!	
TISBE:	¡Mas que duela!	
PÍRAMO:	¿Por qué con poco cariño tratas a un amor que es niño?	
TISBE:	¡No venga tarde a la escuela!	50
PÍRAMO:	[(<i>Canta.</i>)] A visitarte vengo, Tisbe divina.	
TISBE:	No estaba yo esta tarde para visitas.	
PÍRAMO:	¿Dónde traes el apoyo de tu cariño?	55
TISBE:	En la manga le traigo como abanico.	
PARED:	Por cantar no presuman que me han ganado, que también las paredes tienen su canto ¹³¹ .	60

¹³⁰ *Palmeta*: Golpe dado con la palma de la mano. También es el instrumento que de castigo usado en las escuelas. (DRAE)

TISBE:	Pienso qué me procura tu amor cobarde.	
PÍRAMO:	A celo de valiente Dios es mi padre.	65
TISBE:	Pues informa qué señas tiene tu agrado.	
PÍRAMO:	Tiene la liga verde y el calzón pardo.	70
TISBE:	¡Mal hayan los estorbos! La pared, digo.	
PARED:	Por una que me cabe, lo dicho, dicho ¹³² .	
PÍRAMO:	La pared nos responde y entiende el tono.	75
PARED:	Tengo la manga rota de dar del codo ¹³³ .	
PÍRAMO:	<i>(Representando.)</i> Dejemos el canto, Tisbe, y permítame que entablen, de nuestro amor el efecto, mis voces un buen romance. Ya sabes, beldad divina, o escúchame, aunque lo sabes, cómo yo te quiero adrede. ¿Es verdad?	80 85
TISBE:	Pasa adelante.	
PÍRAMO:	Ya sabes que disensiones	

¹³¹ *Que también las paredes/ tienen su canto*: Doble acepción de “canto”, como el borde de la pared, como la posibilidad de cantar.

¹³² *Lo dicho, dicho*: “Frase con que una persona se afirma o ratifica en algo” (*Aut.*)

¹³³ *Dar del codo*: “Es avisar a alguien que está cercano y advertirle secretamente de alguna cosa. También significa dar de lado, despreciar” (*Aut.*)

	de tus padres y mis padres embarazan que se logre nuestro amor, siendo el dictamen de éste torvo, según dicen las señas de su semblante. A pesar de su silencio, lo que ellos allá se saben ¿sábeslo tú?	90
TISBE:	Lindamente.	95
PÍRAMO:	Pues oye.	
TISBE:	Pasa adelante.	
PARED:	(Yo estoy en pie y va muy largo el cuento y quiero sentarme).	
TISBE:	¡La pared se viene abajo!	
PÍRAMO:	No podrá descalabrarte, porque es un poco de lienzo ¹³⁴ .	100
TISBE:	¿Lienzo?	
PÍRAMO:	Sí.	
TISBE:	Pasa adelante.	
PÍRAMO:	Pues pretendo que esta noche, si puedes, deseo en parte salgas de casa y me esperes en ese campo en que yace Nino ¹³⁵ , hacia esta mano o ésta, porque no puedas errarle y porque tengo el camino con las lágrimas que caen de las nubes de mis ojos, como en invierno las calles	105 110

¹³⁴ Observense las constantes referencias metateatrales en el entremés.

¹³⁵ *En ese campo en que yace / niño, hacia esta mano o ésta*: En la historia de Píramo y Tisbe contada por Ovidio en sus *Metamorfosis*, el lugar donde los amantes se dan cita para huir es junto a la tumba del rey Nino. En el texto de Olmedo aparece *niño* en lugar de *Nino*, y he creído necesario corregirlo ya que pudiera ser un error del copista.

de la Corte y con más lodos
que hay de Madrid a Getafe¹³⁶.
Podrás, con curiosidad, 115
tus basquiñas¹³⁷ enfaldarte,
y para mojarle menos
lleva zapatos papales¹³⁸,
que como tu voz adoro
no quiero que te acatarres. 120
Allí en amor y compañía
nuestro afecto...

TISBE: No adelante
pases, que he de responderte
lo que a mí se me antojare.
¿Cómo es eso de decirme 125
que yo me desembarace
de límites que a mi honor
puso el coto de mi sangre?
¿Qué es que yo salga de casa
de noche por esas calles 130
de lodos donde cualquiera
resbala, ya que no cae?
¿Estás loco? ¿Estás en ti?
Sabes mi nobleza, sabes
quién soy. Pues ¿cómo, imprudente, 135
desvanecido, ignorante,
no sabes que firme, altiva,
roca opuesta a los embates,
invencible, valerosa,
sin riesgos que me acobarden, 140
dudas, temores, recelos,
haré lo que tú gustares?

PÍRAMO: ¡Honrada resolución!

PARED: (En esto es hija de madre).

¹³⁶ ... y con más lodos / que hay de Madrid a Getafe: El estado de los caminos entre Madrid y Getafe, tanto el de algunas de sus calles, en el siglo XVII debía ser bastante deplorable y lleno de barro, según nos apunta aquí Olmedo y según apreciamos en estos versos de Quevedo en su madrigal *A una moza hermosa, que comía barro*: "... pero a riesgos te pones/ en ser cielo goloso de terrones./ Mira que en quien de barro está llena,/ es calle de Getafe cada vena. [Parnaso, 467].

¹³⁷ Basquiñas: Saya desde la cintura al suelo con pliegues en la cintura y mucho vuelo. (Aut.)

¹³⁸ Zapatos papales: Zapatos grandes que se calzan sobre otros con el fin de abrigar o evitar el barro. (Aut.)

TISBE: ¿Cuándo ha de ser?

PÍRAMO: Esta noche. 145

TISBE: ¿Qué seña?

PÍRAMO: Una toca¹³⁹.

TISBE: Baste.

PÍRAMO: Mira que me parto.

TISBE: Vete.

PÍRAMO: ¿Has de detenerte?

TISBE: ¡Dale!

PÍRAMO: ¿Serás mía?

TISBE: Ya veremos.

PÍRAMO: Pues la mano.

TISBE: Salvo el guante. 150

PÍRAMO: ¡Celebre un baile mi dicha!

TISBE: ¡Ruín sea por quien quedare!

(*Canta por chacona*¹⁴⁰.)

PÍRAMO: Vaya, vaya de alegría,
que esta noche es nuestro día,
pues de penas y desvelos, 155
de finezas y caricias,
el felice premio espero
en la bella esposa mía.
Vaya, vaya de alegría,
que esta noche es nuestro día.

¹³⁹ *Toca*: Prenda con que se cubre la cabeza. (DRAE). Aquí se juega con el doble sentido de *toca*: pañuelo y golpe.

¹⁴⁰ *Chacona*. “Son o tañido que se toca en varios instrumentos, al que se baila una danza con castañetas, muy airosa y vistosa.” (*Aut.*)

PÍRAMO: Pared, yo te haré maestra.

TISBE: Yo prometo blanquearte.

(Sale el PADRE por el lado donde está PÍRAMO y la MADRE por el de TISBE.)

PADRE: Pesqué a Tisbe en su delito.

MADRE: Cogí a Píramo *en fragante*¹⁴². 185

PÍRAMO: Yo he de escaparme si puedo.

TISBE: Si puedo, yo he de escaparme.

PADRE: ¡Ésta es sin duda! *(Cógele del moño [a PÍRAMO.])*

MADRE: *(Cógele del sombrero a [TISBE.])* ¡Éste es!

PADRE: ¡Hija cruel!

MADRE: ¡Hijo infame!

TISBE: ¡Cogió el sombrero! ¡Afufelas¹⁴³! 190

(Déjale el sombrero y vase.)

PÍRAMO: ¡El moño asíó! ¡Vado in pace!

(Hablando [el PADRE] con el moño y ella con el sombrero.)

PADRE: ¿Posible es que de esta suerte
traigas, hija aleve, a un padre?

MADRE: ¡Que me hagas, hijo, subir!

PADRE: A pique de¹⁴⁴ que rodase. 195

MADRE: ¿No respondes?

¹⁴² *En fragante*: Vulgarismo por confusión entre “in fraganti” y “en flagrante”.

¹⁴³ *Afufelas*: Es una variante de afufón: “váyase” (*Aut.*). En este caso viene a significar “me marchó”.

¹⁴⁴ *A pique de...*: Debe entenderse “con la intención de” o “con el riesgo de”.

MADRE:	¿Qué decís a esto, buen viejo?	
PADRE:	Que bailemos los pesares.	
CRIADO:	Y sin gracioso y graciosa será novedad bien grande. ¹⁴⁶	215
<i>(Canta.)</i>		
MADRE:	Yo mi Píramo lloro, que no he de hallarle.	
<i>[(Canta.)]</i>		
PADRE:	Busca primero a Tisbe si has de encontrarles.	
AUTOR:	Pues pendiente se quede para adelante, porque tenga el sainete segunda parte.	220

¹⁴⁶ Alude a la presencia de los *graciosos* en el baile, como era habitual en este género.

Píramo y Tisbe
Segunda parte

PERSONAJES

PÍRAMO
TISBE

DUEÑA

(Sale TISBE con una toca blanca.)

(Canta.)

TISBE:

De casa de mi amante
salí sin que me vieran
haciéndola cerrada
al ver la puerta abierta,
y con pasos de dama 5
que a pie no sale fuera,
o cuando sale en todo
lo que pisa tropieza,
con lodos más que loba¹⁴⁷
de sacristán de aldea 10
[aunque las traen tan cortas
que nunca al suelo llegan¹⁴⁸],
al sitio señalado
llegué donde la idea
en fúnebre teatro 15
fantasma representa.
(Recitativo)
Allí juzgo que un lobo
me tiene por taberna
y bebe de mi sangre
por vino de Lucena¹⁴⁹; 20
con sus lunadas astas
un toro me voltea
y nadie, ¡qué desgracia!,
dice sino “¡ay qué vuelta!”
Allí me embiste un tigre, 25
ramillete con presas.
¡Oh! Quiera Dios no llegue
adonde yo le huela.

¹⁴⁷ *Loba*: Vestidura clerical. Ver nota en *El sacristán Chinchilla*.

¹⁴⁸ *Aunque las traen tan cortas / que nunca al suelo llegan*: Bien conocido es el contenido erótico de la figura del sacristán en el teatro áureo. En este texto hay una referencia erótica en la que se da a entender que los sacristanes suelen llevar las lobas demasiado cortas.

¹⁴⁹ *Lucena*: Municipio cordobés famoso por sus vinos desde el siglo XVI.

Allí me mata a coces
la bruta de mi suegra, 30
de quien las fieras huyen
temiéndola más fiera.
¡Y Píramo no viene!
Sin duda que ya cuenta
posesiones ardientes 35
por esperanzas lentas.
¡Oh! Quiera Dios que venga,
porque viendo mi bien,
mi mal no vea.

(Sale la DUEÑA cantando la tonada de “Está hermosa Diana”¹⁵⁰.)

DUEÑA: Después que huyó de casa
aquella mala hembra 40
que huyendo de una zurra¹⁵¹
buscaba una azotea¹⁵²,
salimos en su busca
por diferentes sendas;
su padre y sus lacayos, 45
sus pajes y sus dueñas.
Mas yo tengo de hallarla,
que acecho siempre en vela,
y como sierpe anciana
sé más que las culebras. 50
En este campo asiste,
que en él quien se despeña
[a] echar por esos trigos
asiste a la cosecha.
(Recitativo)
Llamar quiero. ¡Tisbe! 55

TISBE: (Asústase) ¿Qué escucho? Alguna fiera
mi mal me escribe, siendo
su estruendo la estafeta.

DUEÑA: Su voz escuché blanda.

TISBE: ¡Yo quedo patitiesa! 60

¹⁵⁰ *Está hermosa Diana*: Tonada no localizada.

¹⁵¹ *Zurra*: Castigo de azotes, contienda. También puede significar “zorra”, inteligente.

¹⁵² *Azotea*: Aquí se juega con el significado original de la palabra y su similitud con “azotaina”, dar azotes.

DUEÑA: Allí un bulto diviso.

TISBE: ¡Allí un león se acerca
tremolando la cola
que sirve de cimera¹⁵³
a la doblada espalda
y a la arrugada testa!

DUEÑA: Ella es, sin duda. Llego.

(Vase llegando la dueña y TISBE huye.)

TISBE: Monarca de las bestias,
no ensangrientes la garra
con una simple oveja.

DUEÑA: (Sin duda que está loca.
Acariciarla es fuerza).
Dueña soy, no león.

TISBE: ¿Qué más león que dueña?

¡Aparta!

DUEÑA: ¡Escucha!

TISBE: ¡Quita!

¡Déjame!

DUEÑA: ¡Tente!

TISBE: ¡Suelta!

DUEÑA: ¡Cogite de la toca!

TISBE: ¡Pues sírvete con ella!

DUEÑA: ¡Espera, infame!

TISBE: ¡Mientes!

DUEÑA: Mas ya que las apeldas¹⁵⁴,

¹⁵³ *Cimera*: La divisa que el caballero trae sobre la celada. (Aut.)

vete para rapaza.

TISBE: Quédate para vieja.

(Déjale la toca y vase.)

DUEÑA: Las quijadas de suerte
apreté con fuerza
que me han quedado todas 85
las encías sangrientas.
Mas, pues no puedo en Tisbe,
por suya en esta prenda
mi rabia con mi sangre
he de dejar impresa... 90

(Ensangrienta la toca con la boca.)

... y luego he de arrojarla,
o ya porque está puerca,
o por ser toca¹⁵⁵, y toca
mucho peor que ésta.
Y al fin he de ir tras ella, 95
pues que rabio, a que rabie con morderla.

(Vase y sale PÍRAMO.)

(Canta.)

PÍRAMO: ¡Cielos! ¿Qué escucho? ¿Qué horrendo rugido
feroz a mi oído se acerca soberbio?
Si es de león, ¿qué galán de la villa
ama fundado en el ruido su afecto? 100
Libre del padre de Tisbe, mi esposa,
al puerto salgo y en él no la encuentro,
y por presagio de mis desaventuras
piedras hallando en ninguna tropiezo.
Pero la huella impide un estorbo 105
dándole a un callo mortal sentimiento.

(Tropieza en la toca.)

Dime, embarazo... Mas ¡cielos! ¿Qué miro?

¹⁵⁴ *Apeldas* (apeldar): Huir para no ser apresado. (Aut.)

¹⁵⁵ *Toca*: Aquí puede referirse a otro significado de “toca”: *tormento de toca*: El que se da en el potro con ciertas medidas de agua, que pasa por la boca. (Aut.)

Ésta es la toca de Tisbe. ¡Yo muero!

(Levanta la toca.)

Todo de sangre el cendal¹⁵⁶ se salpica
y halla la sangre cariño en mi pecho, 110
Suya es, sin duda, y por eso la mía
se ha confrontado con ella tan presto.
Aquella fiera sin duda fue Parca
de Tisbe hermosa. Si es muerta, ¿qué espero,
que no me mato de suerte que todos 115
crean mi muerte y yo esté sano y bueno?
Con este acero forjado con maña,
pues, sacabuche¹⁵⁷, se embebe en sí mismo,
y una esponjilla de sangre de un pollo,
que para el caso la traigo en el seno¹⁵⁸, 120
he de ostentar que mi sangre derramo
y que el puñal de pesar me atravieso.
Tisbe, tu muerte reciba este amago
por sacrificio que doy a su obsequio.

(Dase con la daga y sangra.)

Sangre bastante estila la esponja 125
y de caerme presumo que es tiempo.
Por Tisbe muero (si es muerta, y si vive
no tenga pena, que ya nos veremos)
diciendo en mi tormento:
si muero así por Tisbe, ¡qué bien muero! 130

(Sale TISBE.)

TISBE: Entre gemidos, ya libre de un daño,
oigo mi nombre y escucho lamentos.
A cada paso que da mi desgracia
como cerezas se enlazan los riesgos.
Pero bañado en su sangre (u en otra, 135
que yo, si es suya o no, no me meto),

¹⁵⁶ *Cendal*: Algodones del tintero. Tela manchada.

¹⁵⁷ *Sacabuche*: “Bomba de mano para extraer agua” (D.R.A.E.). Aquí la metáfora se refiere al puñal con el que se sacará la sangre.

¹⁵⁸ *Con este acero forjado con maña / y que el puñal de pesar me atravieso*: Cotarelo, en su *Colección de entremeses...*, p. cx, dice sobre estos versos que esta manera de darse muerte era una forma acostumbrada en el teatro. Aquí ese truco teatral aparece humorísticamente desvelado por Olmedo.

ya con las luces del día distingo
tendido a un joven a modo de muerto.
Quiero acercarme. Mas ¡cielos! ¿Qué miro?
¡Píramo es éste! ¡Adiós casamiento!

140

PÍRAMO: ¡Tisbe es y vive! Si yo me matara
muy buena hacienda hubiéramos hecho.

TISBE: ¡Aún no ha expirado, pues abre los ojos!

PÍRAMO: Cuando me importa los abro y los cierro.

TISBE: Píramo, ¿has muerto?

PÍRAMO: Sí.

TISBE: Dios te perdone.

145

PÍRAMO: Tisbe, ¿estás viva?

TISBE: Sí.

PÍRAMO: ¡Guárdete el cielo!

TISBE: Dime qué mano pintora,
al verte de amor maestro,
puso ese vitor de almagre¹⁵⁹
en la pared de tu pecho.

150

PÍRAMO: Tisbe, al buscarte un rugido
oí de un león horrendo
y le creí tu homicida
al ver tu cendal sangriento¹⁶⁰.

[...]

[Aquí se interrumpe el manuscrito.]

¹⁵⁹ *Vitor de almagre*: Escrito hecho en la pared con pintura fabricada a base de tierra colorada. En el texto se refiere a la camisa manchada de sangre, a escribir con sangre sobre el pecho de Píramo vítores al *maestro de amor*. En el pasado, como ahora, se escribían en los muros frases de apoyo o vítores a personas o ideologías. Ver nota al verso 88–90 del baile de *Las flores*.

¹⁶⁰ *Al ver tu cendal sangriento*: Este es el último verso que se conserva del sainete. Aunque no tengamos la pieza completa, es de suponer que los versos que faltan no deben de ser muchos, ya que la acción está prácticamente concluida.

3.4. Bailes

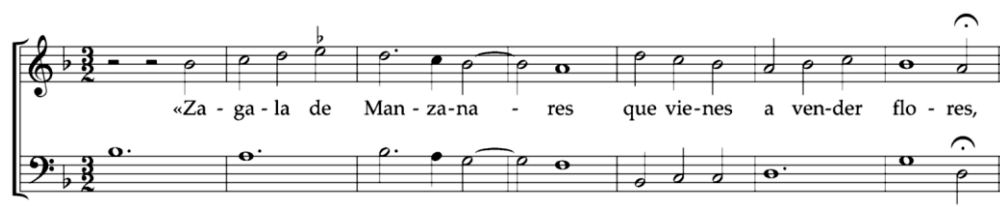
La abejuela

El baile de *La abejuela* se ha copiado del baile 64 manuscrito en el *Libro de bailes*, de Bernardo López del Campo, que se encuentra en la Biblioteca Nacional de España (Ms. 4.123), el mismo que usó Merino Quijano [1981] para su tesis doctoral *Los bailes dramáticos del siglo XVII*, en donde se incluye este baile de Olmedo.

Leeremos aquí un baile pastoril ubicado en una bucólica campiña madrileña –las riberas del Manzanares– sobre la expresión de los celos que un Zagal enamorado siente por su amada Laura. Para no disgustarla con sus quejas, el joven las viste con una metáfora cantada: le dice que ella es como una flor y que teme que alguna “abeja” se le acerque para “picar sus pétalos y robar su olor”. Más adelante, para distraerla, le canta el resto de sus cuitas en *estilo portugués*, así que el diálogo que sigue entre ambos se entabla en dicha lengua, que no deja de ser una parodia de la lengua lusitana. No sabemos si el *estilo portugués* supone además un tipo de baile concreto. En estos versos se introduce un *bordoncillo* (Ay, le, ay, le, la, la, li, la / la, la, li, la, la, le) que se repite hasta tres veces, que serviría para adecuar la música y sus cambios de tono con la métrica del verso.

Sabemos que al inicio del baile el Zagal canta una cuarteta cuyos dos primeros versos se corresponden con los de una jácara, pero con la variante de “serrana” en vez de “zagala”¹⁶¹:

¹⁶¹ Esta jácara se halla recogida en Lambea, Mariano y Josa Lola (2010): *Jácara con variedad de tonos. Relaciones entre tonos humanos y música teatral en el siglo XVII*, Biblioteca Virtual Cervantes. Por otro lado, en el Ms. 888 de la Biblioteca de Cataluña titulado *Libro de diversas letras*, de 1689, también se encuentra el tono de la jácara, donde sólo se repiten, como se ha dicho, los dos primeros versos, a excepción de “serrana”.



El texto de Olmedo, que seguiría con toda seguridad la misma música de este tono, varía de esta manera:

ZAGAL: *Serrana que a Manzanares
te vienes a vender flores
y con la flor de la aldea
te llevas la de la corte...*

Es muy posible que estos versos del baile también se cantaran con la música del tono anterior:

ZAGAL: Abejuela que al campo sales
y entre rosas y azucenas
buscas para tus colmenas
lo dulce de tus panales, etc.

Al igual que sucederá en otros bailes, a veces un tono famoso sirve de inspiración para una pieza, o se incluye en su interior o al final para animar al público a corear un estribillo.

La abejuela

(Baile)

PERSONAJES

ZAGAL

LAURA

MÚSICOS

(*Cantan y bailan.*)

(*Sale un ZAGAL y LAURA y los que bailan.*)

(*Canta.*)

ZAGAL:

Serrana que a Manzanares
te vienes a vender flores
y con la flor de la aldea
te llevas la de la corte,
mira no se deshoje
porque son inconstancias
sus duraciones.

5

(*Canta.*)

LAURA:

Las flores traigo y no llevo
que tengo por cambio torpe
llevarme las que me vendan
trayendo las que me comprenden,
porque quien las conoce
su valor no regula
por sus colores.

10

(*Repiten.*)

(*Representa.*)

ZAGAL:

Parece que satisfaces
mis equívocos temores,
mi Laura.

15

LAURA:

¿De qué lo infieres?

ZAGAL:

De ver que a ellos me respondes.

LAURA:

Yo respondo a lo que suena
que no averiguo interiores.

20

ZAGAL:

Pues si el consuelo me niegas
de que entiendes mis pasiones
podré temer.

MUJER 1ª:	¿Qué mal temes cuando se advierte más dócil el mármol que su constancia?	25
MUJER 2ª:	Pues no faltan ocasiones.	
LAURA:	No me apoyéis que yo, amigas, no necesito de informes cuando las leyes que observo relatan mis pundonores.	30
ZAGAL:	Con todo temo que al verte alguna abeja entre flores pueda presumir...	
LAURA:	Prosigue.	
ZAGAL:	...que como las otras...	
LAURA:	¿Hombre, qué dices?	
ZAGAL:	Digo...	
LAURA:	¿Qué dudas?	35
ZAGAL:	No quisiera que te enojés.	
LAURA:	No haré.	
ZAGAL:	Pues digo, mi Laura, que no quisiera que, indócil, alguna abejuela amante, conociendo superiores tus matices a los muchos que alientan, porque los coges, por flor te juzgara y, ciega en coloridos ardores, con el pico se atreviera a ocasionarme a que entonces la dijera...	40 45
LAURA:	No prosigas	

	hasta que ella te ocasione, y dila lo que quieras.	
ZAGAL:	Ya me da las ocasiones en mis recelos.	50
LAURA:	Pues dila tu pena pero no ignores, cuando hables con la abejuela, que soy yo la que te oye.	
ZAGAL:	Bien está.	
LAURA:	No te detengas.	55
ZAGAL:	¿Empiezo?	
LAURA:	No hay quien te estorbe.	
ZAGAL: (Canta.)	Abejuela que buscas flores, si Laura te engaña por más bella flor, del clavel de su boca divina las hojas no piques robando el olor. Mira que es matarme de celos y yo quiero sólo morirme de amor.	60
LAURA:	No será, no, no.	
ZAGAL:	¿No?	
LAURA:	No, que ni el sol atreverse pudiera o fueran mis iras castigo del sol.	65
ZAGAL:	No es a ti, no, no.	
LAURA:	¿No?	
ZAGAL:	No.	
	La abejuela, pues hablo con ella, responda a mis celos y calle tu voz.	
MÚSICOS:	No es a ti, no, no. La abejuela, pues hablo con ella,	70

responda a mis celos y calle tu voz.

(Representa.)

LAURA: Ya ves que no te respondo.

ZAGAL: Bien haces, pero no estorbes
que prosiga con mi queja.

LAURA: Acaba sin que mal logren 75
tus descorteses despechos
reverentes atenciones.

ZAGAL: Si no reprimiere el fuego,
quien se quemare que sople.
¿Prosigo?

LAURA: ¿Quién te lo quita? 80

ZAGAL: No hablo contigo.

LAURA: ¡Qué torpe!

ZAGAL: Abejuela que al campo sales
(Canta.) y entre las rosas y azucenas
buscas para tus colmenas
lo dulce de tus panales, 85
si con rayos celestiales,
desmintiendo resplandores,
hallares entre las flores
a Laura en traje de flor,
del clavel de su boca divina 90
las hojas no piques robando el olor.
Mira que es matarme de celos
y yo quiero sólo morirme de amor.

LAURA: No será, no, no.

ZAGAL: ¿No?

LAURA: No,
que arrogancia tuviera osadía 95
sin que en dudas se viera Faetón¹⁶².

¹⁶² Sin que en su despeño se viera Faetón: Faetón se emplea como símbolo de arrogancia y osadía temeraria por conducir el carro de su padre, Apolo, con su consabido desastre sobre la faz de la tierra. Gaspar Merino

ZAGAL:	No es a ti, no, no.	
LAURA:	¿No?	
ZAGAL:	No. No respondas que yo hablo a la abeja y acá nos lo vemos a solas los dos.	
MÚSICOS:	No es a ti, no, no. No respondas que yo hablo a la abeja y acá nos lo vemos a solas los dos.	100
LAURA: (Representa.)	Si yo te hubiera escuchado dijera que los blasones de la fineza desmienten anticipados temores.	105
ZAGAL:	Pues más tengo que decirte ¡ay!, ahora que me oyes y templando con lo vario las prolijas desazones en estilo portugués diré mi temor.	110
LAURA:	Di.	
ZAGAL:	Oye.	
LAURA:	Advierte, ya que te oigo, que he de responder.	
ZAGAL: (Canta.)	Responde. Si ey de decir â verdade temo que â bela polida, cuidando picar nas frores, miña alma pique na vosa boquiña. Ay, le, ay, le, la, la, la, li, la, la, la, li, la, la, le. Ollay, meu ben, por a vosa fe,	115 120

[1981], al transcribir este manuscrito en su tesis doctoral, lee equivocadamente *facto[r]* en vez de *Faetón*.

chegay para min, a ela nao vos chegueis.¹⁶³

LAURA: Nao fala vose comigo,
que tein mas fortes espiñas
da miña boquiña o crabo mofiño 125
que a rosa das frores reiña.
Ay, le, ay, le, la, la, la, li, la,
la, la, li, la, la, le.
Ollay, meu mal, por a vosa fe,
tirray para la, para min nao chegueis. 130

MÚSICOS: Ay, le, ay, le, la, la, la, li, la,
la, la, li, la, la, le.
Ollay, meu mal, por a vosa fe,
tirray para la, para min nao chegueis.

MUJER 1ª: Dejay a conversazao 135
que agosta por lo comprida

¹⁶³ *Si ey de decir a verdade / oíd, perdoad sen que vos agosteis:* Todos estos versos finales están escritos en un portugués nada normativo, mezclado con el castellano y el gallego, pero he preferido no corregirlos porque parte de su encanto y humor reside en ello. Su traducción, aunque en gran parte innecesaria, sería ésta:

ZAGAL: *Si he de decir la verdad
temo que la abejuela,
queriendo picar las flores,
mi alma pique en vuestra boquita.
Ay, le, ay, etc.
Mira, mi bien, por tu fe,
llégate a mí, a ella no os acerquéis.*

LAURA: *No habla usted conmigo,
que tiene más fuertes espinas
en mi boquita el clavo mordaz,
que la rosa, de las flores reina.
Ay, le, etc.
Mira, mi mal, por tu fe,
vete para allá, a mí no os acerquéis.*

MÚSICOS: *(Repiten.)*

MUJER 1ª: *Dejad la conversación
que agota por lo repetitiva
y puede ser que se lleve, no sea,
el diablo vuestras cancioncitas.*

LAURA: *Ay, le, etc.
Mira, rey mío, por tu fe,
oíd, perdonad, sin que os agotéis.*

e pode ser que se leve, nao seya,
o diabo as vosas cantiñas.

LAURA:

Ay, le, ay, le, la, la, la, li, la,
la, la, li, la, la, le.
Ollay meu rey, por a vosa fe,
oid, perdoad sen que vos agosteis.

140

Finis

Las Arias

Del baile de *Las arias* se dispone de un único ejemplar, conservado en un manuscrito de la Biblioteca Nacional de España (Ms. 14.513, nº 24) con letra del siglo XVII, bajo el título de *Baile nuevo de las Arias*. Aunque en el catálogo de Paz y Meliá se atribuye con interrogante a Olmedo, Merino Quijano lo considera un manuscrito de Olmedo original con rúbrica. Según Cotarelo, no es de Olmedo porque “es veinte años posterior” [1908: 211] –suponemos que a su muerte– pero no da más información. Al comparar la métrica de esta pieza con el resto de los bailes de Olmedo observamos que *Las arias* resulta bastante más deshilvanado que los demás, debido a su métrica tan irregular. Sin embargo, y a pesar de las dudas, consideramos oportuna su presencia en esta edición.

Aquí presenciamos una competición sobre el tema del amor. Un grupo de zagalas se rebela contra los efectos destructores del dios Amor –Cupido– y aseguran poder vencerlo valiéndose del libre albedrío, de su voluntad de no amar. Se burlan de él y celebran con cantos su libertad. Un Hombre escucha ese desdén pero se resiste a darles la razón a ellas hasta no haber dado oportunidad a Amor de defenderse. Cupido aparece para reclamar sus prendas y, tras la discusión, cada uno se mantiene en su postura, sin llegar a ninguna conclusión. Cada alegato se hace cantando un *aria*, lo que da nombre al título del baile. En el manuscrito, plagado de correcciones, parece ser que las *Arias* son meras canciones y no personajes alegóricos porque éstos no figuran en el reparto.

Las Arias

(Baile)

PERSONAJES

TRES ZAGALAS
AMOR

CUATRO HOMBRES

(Salen las ZAGALAS y HOMBRES bailando.)

HOMBRES:	¡Celebrad, zagalas, vuestra libertad! ¡Venid, destrozad del amor tirano flechas y carcaj!	5
ZAGALA 1.: <i>(Cantando.)</i>	Cadencias alegres, festivo solaz, ¡venid, publicad!, que la que no quiere, quiere de él triunfar.	10
HOMBRE 1.: <i>(Represent.)</i>	¿Que siempre, hermosas zagalas, celebrando habéis de estar los trofeos del desdén?	
ZAGALA 1.:	Pues decidme: ¿le hallará mayor dicha que el desprecio?	15
ZAGALA 2.:	¿Hay mayor felicidad como saber que hay amor y no hacer que es amor?	
HOMBRE 2.:	¿Esa es fortuna?	
ZAGALA 3.:	¿Pues puede otra ninguna igualar a ésta, mirando el peligro desde la seguridad?	20
HOMBRE 3.:	¿Y puede vuestra esquivéz resistir a una deidad?	25

ZAGALA 3.:	Oye y verás de la suerte que de él sabemos burlar: ¿Qué importa que amor sea halago dulce de la amante ideal, ni que pase a ser luego en el corazón fuego, si puedo yo, con no querer, librarme de que a halagarme llegue ni a abrazarme? Aunque el ciego dios vendado vibre el rayo poderoso hallará en mi pecho helado que se burla descuidado del volcán de Amor furioso.	30 35
ZAGALA 2.:	¿Qué importa que, halagüeño, quiera en mi voluntad hacerse dueño, si en mi libre albedrío está el ser suyo o mantenerme mío?	40
ARIA:	Pues fabrica su deidad no el cuidado, sí su arpón, lo esquivo de mi beldad, negándose a la piedad, burla de su sinrazón.	45
HOMBRE 3.: (Represent.)	Darle al amor de fuego la violencia es quererle negar la resistencia, pues es nieve y no llama, pasma de los sentidos de quien ama.	50
ARIA:	Hielo es el Niño Amor; no puede no abrasar, si bien parece arder el mismo helar, pues hace que el rigor embargue al (...) ¹⁶⁴ por ser fino temor del obligar.	55
ZAGALA 1.: (Represent.)	Ved ahora si tenemos valor para celebrar los trofeos del desdén.	60

¹⁶⁴ Embargue al...: El resto del verso resulta totalmente ilegible porque hay una mancha de tinta.

HOMBRE 1.:	Para podérsela dar, oír al amor en buena justicia fuera igualdad.	
ZAGALA 2.:	En tanto que él se defiende repita nuestro solaz...	65
	<i>(Baile.)</i>	
LOS HOMBRES:	¡Celebrad, zagalas, vuestra libertad! ¡Venid, destrozad del Amor tirano flechas y carcaj!	70
	<i>(Sale el AMOR.)</i>	
AMOR:	¡Tened, parad veloces las injuriosas, las alevés voces que mi poder ofenden, si disculpar a vuestro error pretenden, si en el agua, en la tierra, fuego y viento, es elemento Amor de su elemento, —pues de él su ser recibe, y cuanto vive en él, por Amor vive— ¿porque le da baldón ¹⁶⁵ vuestro desvelo de ser rayo tal vez y tal vez hielo?	75 80
ARIA:	Si todo a mi arpón tributo ha de dar y adquiere nuevo blasón en el fuego, tierra y mar, ¿por qué un corazón me le ha de negar sabiendo que es el amar el alma de la razón?	85
HOMBRE 1.:	Tiene razón el amor.	
ZAGALA 1.:	Sólo en el desdén la hay.	90
ZAGALA 3.:	Si la tiene o no la tiene	

¹⁶⁵ *Baldón*: “Oprobio, injuria o palabra afrentosa”. (DRAE)

otro baile lo dirá,
que éste ya es razón acabe
porque no llegue a cansar.

HOMBRE 1.:	Tú has dicho más bien que todos	95
ZAGALA 3.:	¡Pues al baile! ¿Qué aguardáis?	
ZAGALA 1.:	Yo, Cupido, me río de tus arpones.	
AMOR:	Guarda, que si te hieren, después no llores.	100
ZAGALA 2.:	A lo hermoso más gracia...	
AMOR:	Aun lo afable en lo feo se hace bien visto.	
ZAGALA 3.:	Siempre ha sido lo breve bueno en los bailes.	105
AMOR:	Pues dé fin el sainete ¹⁶⁶ porque no canse.	

FIN

¹⁶⁶ Ver nota al verso 4 de *Píramo y Tisbe*.

Bernarda y Pascual
(*Sainete para la comedia de Los sucesos de tres horas*)
(*Si no ha de tener alivio*)

El baile de *Bernarda y Pascual*, también es conocido como *Sainete para la comedia de Los sucesos de tres horas*, y por su primer verso: “*Si no ha de tener alivio*”. Así figuran en *El corazón* (Ms. 14.856), en *La nave* (Ms. 14.851) y en el manuscrito de Moreto y Calderón (Ms. 16.291), respectivamente. Todos ellos se hallan en la BNE. Se ha copiado el texto del manuscrito de *El corazón*, más completo, y se han recogido las escasas variantes que presentan los otros dos ejemplares.

El baile fue representado por la compañía de Antonio Escamilla, en la que se encontraba Olmedo, junto a la comedia de *Los sucesos de tres horas*, de Luis Antonio de Oviedo y Herrera, para las fiestas de los años de la reina Mariana de Austria en diciembre de 1664.

En el baile de *Bernarda y Pascual* encontramos un padecimiento de amor. Pascual, timorato y desconsolado, acaba por declararse a Bernarda, la cual quiere saber qué parte de su cuerpo ha sido más del agrado de él, momento en el que se introduce un esbozo de retrato de Bernarda —ojos, mejillas, cuello, manos...— comentado con halagos por Pascual, hasta que el amante le confiesa que no es exactamente del físico de lo que se ha prendado, sino de ese “no sé qué que tienen las lindas”. Bernarda se alegra de haber sido elegida por un hombre tan galán y discreto y le confiesa que ella también le corresponde. La alegría de los dos se celebra con un baile, mudando *el triste lamento en más festivo rumor*. Todo ello se extiende a lo largo de casi doscientos versos, suponiendo con ello uno de los bailes más extensos escritos por Olmedo, en el que hay hasta tres tonos y ritmos diferentes.

Bernarda y Pascual

(Baile)

PERSONAJES

BERNARDA

ZAGALAS (3)

PASCUAL

ZAGALES (3)

(Canta.)

BERNARDA: Si no ha de tener alivio
ningún día mi pasión,
mas que me anochezca siempre
mas que nunca salga el sol.

ZAGALA 1: ¿Qué es esto, Bernarda, al baile
no vienes?

5

BERNARDA: Pienso que no.

ZAGALA 2: ¿Pues por qué?

ZAGALA 3: Dinos la causa.

BERNARDA: Tengo en el alma un dolor
que no me deja vivir.

LAS 3: ¡Qué lástima!

BERNARDA: Es compasión.

10

ZAGALA 1: ¿Y te dura mucho?

BERNARDA: Sí.

ZAGALA 2: ¿Y qué mal es ése?

BERNARDA: Amor.

LAS TRES: ¿Qué dices?

BERNARDA: Que presto al labio
la calentura salió;
amor no es decir quise.

15

ZAGALA 3: A veces el agresor
se culpa cuando disculpa
ya que no se le pidió.

BERNARDA: No sé, dejadme. ¡Ay Pascual!

LAS TRES: Ven con nosotras.

BERNARDA: Ya voy, 20
y si en el día del baile
no hay mudanza en mi afición,
mas que me anochezca siempre
mas que nunca salga el sol.

(Vase.)

ZAGALA 1: Ven y digamos sintiendo 25
(Cantando.)
tu justa indisposición:
mas que me anochezca siempre
mas que nunca salga el sol.

(Sale PASCUAL y tres ZAGALES.)

(Canta.)

PASCUAL: Huid, huid porque sale 30
al prado, zagales, hoy
Bernarda que, siempre libre,
a todos pone en prisión.

ZAGAL 1: ¿Bernarda prende?

PASCUAL: Sí amigos.

ZAGAL 2: ¿Quién la dio comisión?

PASCUAL: El amor que contra mí 35
la hizo su pesquisidor¹⁶⁷.

ZAGAL 3: Pues conmigo no se entiende
porque monacillo¹⁶⁸ soy
y diré “iglesia me llamo”¹⁶⁹.

¹⁶⁷ *Pesquisidor*: Persona que atestigua una cosa, testigo. (DRAE)

¹⁶⁸ *Nonacillo*: Monaguillo.

PASCUAL:	No te valdrá la excepción si la ves, que el no quererla es <i>crime lege</i> ¹⁷⁰ de amor.	40
(Canta.)	Al fin yo sólo conozco de su violencia lo atroz pues me acertó para amante y para esclavo me erró.	45
(Repta.)	¡Niño dios!, ¿qué me persigues?	
ZAGAL 1:	¿Quién es el dios niño?	
PASCUAL:	Amor. ¡Que lloro!	
ZAGAL 2:	¡Qué inquieto niño!	
PASCUAL:	¡Que me ardo!	
ZAGAL 3:	¡Fuego de dios!	50
ZAGAL 1:	Parece que tú a Bernarda quieres más que a otras.	
PASCUAL:	Yo a todas las quiero bien pero a ella más y mejor.	
ZAGAL 2:	Pues con otras zagalejas viene al baile.	55
PASCUAL:	Vámonos.	
ZAGAL 3:	¿No quieres volverla a ver?	
PASCUAL:	No, por cierto.	
LOS TRES:	¿Por qué no?	

¹⁶⁹ *Iglesia me llamo*: Con estas palabras el Zagal 3 pretende escapar al amor.

¹⁷⁰ *Crime lege*: “Nullum crimen, nulla poena sine praevia lege”, en latín, que se traduce como “Ningún delito, ninguna pena sin ley previa”, utilizada en Derecho penal para expresar el principio de que, para que una conducta sea calificada como delito, debe estar establecida como tal y con anterioridad a la realización de esa conducta. En el texto se refiere a que ver a Bernarda supone amarla, si no iría contra toda ley.

PASCUAL: Porque la primera vez
que la vi me condenó 60
a padecer, y a no verla
apelé, y si es que hoy
a verla vuelvo, recelo
de mi criminal rigor
que confirme en la revista 65
lo que en vista sentenció¹⁷¹.

LOS TRES: Pues ausentémonos todos
diciendo en acorde unión:

TODOS: Huid, huid, porque sale
al prado, zagales, hoy 70
Bernarda que, siempre libre,
a todos pone en prisión.

(Al entrarse ellos sale BERNARDA y detiene a Pascual, dejando entrar a los demás.)

BERNARDA: ¿Qué tengo yo para que
huyas de mí?

PASCUAL: Qué sé yo.

BERNARDA: ¿Es Pascual acaso?

PASCUAL: Es. 75

BERNARDA: ¿No venís al baile?

PASCUAL: No.

BERNARDA: ¿Estáis disgustado?

PASCUAL: Sí.

BERNARDA: ¿Y quién lo ocasiona?

PASCUAL: Vos.

BERNARDA: ¿Pues por qué?

¹⁷¹ Estos tres últimos versos incluyen un juego de palabras en el que el contexto jurídico y amoroso de nuevo se hermanan. Recordemos que Olmedo era Bachiller en Cánones por la Universidad de Salamanca.

PASCUAL:	Porque os adoro.	
BERNARDA:	No sé que esa adoración tenga en mí causa bastante.	80
PASCUAL: (<i>Cantando.</i>)	Ni yo y aunque el corazón, porque tan firme os adoro Bernarda, pregunta amor, yo sé lo que os tenéis y tenéis el “ qué sé yo “.	85
BERNARDA:	Nada puedo yo tener que os merezca esa atención.	
PASCUAL:	Bastante es vuestra hermosura, no añadáis fuerza mayor dando en la desconfianza de aumento la discreción.	90
BERNARDA:	<i>[(Aparte.)]</i> Sobre galán es discreto, mil gracias, Amor, te doy que haces, siendo mujer, que no elija lo peor. <i>[(A PASCUAL.)]</i> Pues decid, en mi hermosura qué hallasteis?	95
PASCUAL:	Lo que hay en vos.	
BERNARDA:	¿Son mis ojos?	
PASCUAL:	Los vi apenas, que su incendio me cegó.	100
BERNARDA:	¿Mis mejillas?	
PASCUAL:	No ha encendido sus flores mi inclinación.	
BERNARDA:	¿Mi boca?	
PASCUAL:	Viendo sangrientos sus labios, me dio temor.	

105

PASCUAL: No tiro al blanco¹⁷².

BERNARDA: ¿Las manos?

PASCUAL: No miro a dos.

BERNARDA: ¿Mi cabello?

PASCUAL: Es cosa larga.

BERNARDA: ¿Mi talle?

PASCUAL: Es aire.

BERNARDA: ¿Mi voz?

PASCUAL: Fantasía.

BERNARDA: ¿El arte?

PASCUAL: Bueno.

BERNARDA: ¿El gracejo?

PASCUAL: Lindo humor. 110

BERNARDA: ¿El aseo?

PASCUAL: Buen aliño.

BERNARDA: ¿El pie, acaso?

PASCUAL: Qué ilusión.

BERNARDA: ¿Pues qué hallasteis?

PASCUAL: No sé qué.

BERNARDA: ¿Qué es el “no sé qué”?

¹⁷² *No tiro al blanco*: Esta expresión debe entenderse como un juego de palabras entre hacer blanco en un objetivo, entendiendo por *blanco*, además, el color de la piel femenina.

PASCUAL: (<i>Cantando.</i>)	A eso voy: El “ no sé qué “ de las lindas es un oculto primor que le conocen los ojos y le ignora la razón.	115
BERNARDA:	Bien vuestra duda se explica. ¡Ay de quien una atención embaraza! Adiós, Pascual.	120
PASCUAL:	Deteneos, que es error que vea amargo la vida y la muerte ejecución. ¿Qué decíais?	
BERNARDA:	Que de veros arriesgo mi pundonor pues, se halla en lo que confiesa, en el alma una afición tuvo origen...	125
PASCUAL:	Decid más.	
BERNARDA:	...y al oíros se trocó...	130
PASCUAL:	¡Ay de mí!	
BERNARDA:	En amor que ofrece eterna su adoración.	
PASCUAL:	¡Ay cielos! ya la tormenta de mi afán se sosegó. ¿Que vos me amáis?	
BERNARDA:	Ya lo dije.	135
PASCUAL:	¿Podré creerlo?	
BERNARDA:	¿Pues no?	
PASCUAL: (<i>Cantando.</i>)	Mi poco mérito dice que adónde está la razón.	

BERNARDA:	Toda la razón de amaros está en agradarme vos, que los gustos no disputan la bondad sino el sabor.	140
PASCUAL:	¡Ay Bernarda! ¡Ay dueño mío! Aunque dudaba el favor, siempre en mi conocimiento repugnaba mi atención que fueran crueles ojos que tan bien mirados son.	145
BERNARDA:	¡Ay Pascual! Ya se confiesa rendida mi pretensión; hasta hoy mi muerte fuisteis, ya sois mi vida desde hoy.	150
PASCUAL:	Si la mía por vos tengo ¿por qué vuestra vida soy?	
BERNARDA: (<i>Canta.</i>)	Yo sé bien que sois mi vida sin saber por qué lo sois, que buscar razón al gusto es golosa discreción.	155
PASCUAL:	¡Qué dicha! Pues nuestros brazos acrediten a los dos.	160
BERNARDA:	¿Qué podré negarte ya?	
PASCUAL:	Soy tu esclavo.	
BERNARDA:	Tuya soy.	
	(<i>Danse los brazos.</i>)	
PASCUAL:	Pues sepan todos mi dicha.	
BERNARDA:	Sepan todos mi elección.	
LOS DOS: (<i>Cantan.</i>)	¡Venid zagalejos, zagalas venid a mi voz! Corred, volad, no paréis, no, no.	165

	Celebrad festivos y atentos de Bernarda y Pascual los contentos pues los reduce a un afecto el amor.	170
	<i>(Entran por dentro los ZAGALES y las ZAGALAS.)</i> <i>(Puestos trocados. Guías de por medio.)</i>	
TODOS:	No paréis, no, no. Celebrad festivos y atentos de Bernarda y Pascual los contentos pues los reduce a un afecto el amor.	175
ZAGAL 1:	Y pues ya vuestra esperanza se logra sin posesión múdese el triste lamento en más festivo rumor.	
BERNARDA:	¡Vaya por mí!	
PASCUAL:	Por mí, vaya.	180
TODOS:	¿Quién ha de empezarle?	
ZAGAL 3: <i>(Cantando.)</i>	Yo. Quien ser fino promete dudando el favor suele al verle adquirido mudar de intención.	185
PASCUAL:	No, no, no, no puedo ser yo, que mudanza no cabe en mi afecto si no es que se mude para ser mayor.	
BERNARDA:	No, no, no, no lo dudo yo, que habla mucho la desconfianza y entonces no es hija de la discreción.	190
	<i>(Bajar.)</i>	
ZAGALA 1:	La que a su amante dice que a él se rindió, a sufrir un soberbio	195

sujeta su amor.

BERNARDA: No, no, no,
no puedo ser yo,
que si supe estimar su cariño 200
sabré castigar su desatención.

PASCUAL: No, no, no,
no lo dudo yo,
mas sí basta matar la amenaza
que haya ejecutado, mi bien, el rigor. 205

TODOS: No, no, no,
no lo dudo yo,
mas sí basta matar la amenaza
que haya ejecutado, mi bien, el rigor.

ZAGAL 1: Pues conforme se miran, 210
amantes desde hoy,
¿qué hay que hacer?

ZAGALA 1: Acabemos
el baile, por Dios.

LOS DOS: No, no, no,
no quisiera yo, 215
que si el baile mi dicha ocasiona
sin él a mi dicha le falta ocasión.

FINIS

Dos áspides trae Jacinta

Ya se han tratado los problemas de autoría de este baile, dado que aparece impreso en 1670 en *El parnaso nuevo*¹⁷³ bajo el nombre de Monteser (Francisco Antonio de), para luego imprimirse el *Vergel de entremeses*¹⁷⁴ de 1675 bajo el de Olmedo. Para la edición se ha usado éste último, que además fue editado por Cañedo Fernández en 1970¹⁷⁵. Se añaden entre corchetes las acotaciones de otra versión de 1791 porque son más completas.

Por otro lado, el título de la pieza es el nombre de un tono en romance –no sabemos si de Monteser, Olmedo u otro– que inspira el baile y se introduce en él salpicado de diálogos intercalados entre los zagales. De este tono hay dos noticias: una en el *Cancionero poético–musical de Verdú*¹⁷⁶ (aunque con el nombre de *Dos áspides traes, Marica*, en lugar de *Dos áspides trae Jacinta*¹⁷⁷, que figura bajo el nombre de Monteser) y otra en un libro que recoge poemas manuscritos titulado *Poesías castellanas varias*¹⁷⁸, sin el nombre del autor. Los versos del impreso de 1675 y del tono coinciden, excepto en estos que no aparecen en el impreso:

¹⁷³ *Primera parte del parnaso nuevo y amenidades del gusto en veinte y ocho entremeses, bailes y sainetes de los mejores ingenios de España*, Madrid, 1670.

¹⁷⁴ *Vergel de entremeses, y conceptos del donayre*. Zaragoza, 1675, impreso por Diego Dormer.

¹⁷⁵ Cañedo Fernández, Jesús (1970): *Vergel de entremeses...*, Madrid, CSIC.

¹⁷⁶ *Cancionero poético–musical de Verdú (siglo XVII)*, recogido y comentado por Josa y Lambea. Universitat de Barcelona, C.S.I.C. 2010. (Aula Música poética), “www.aulamusicapoetica.com”. El manuscrito se halla en la Biblioteca de Catalunya, M. 1637–I/13, pp. 3–4.

¹⁷⁷ Obsérvese la diferencia en los títulos, aparte del cambio de nombre de la zagala: el primero usa la segunda persona (traes) acompañado del vocativo Marica, mientras que en el segundo se usa la tercera persona (trae) y no hay vocativo.

¹⁷⁸ BNE, Ms. 3884. *Poesías castellanas varias*. Tomo I, f. 402v. (Sólo incluye los versos del tono “Dos áspides trae Jacinta”, y no figura su autor).

Traidores vienen los celos
con el amor de rebozo,
en este incendio florido,
en este estrellado escollo.

También coinciden los versos del libro de *Poesías castellanas*, aunque en él el romance es cuatro estrofas más largo. Puesto que es habitual que Olmedo use un tono conocido para inspirarse y escribir sobre él un baile entremesado –esto es, añadiendo diálogos– es posible que el tono de *Dos áspides traes, Marica* sea de Monteser –como consta en el Cancionero antes mencionado– y que la versión extendida sea de Olmedo. La consulta del cuadro métrico nada nos aclara pues se usan estrofas que en nada difieren de las del resto de bailes de nuestro escritor (romance, romancillo y seguidillas).

Este baile es una pastoral, tan presentes en el siglo XVII y principios del siguiente, aunque aquí no se carga lo sentimental ni se redunda en la descripción bucólica. Pascual padece de amores al ser herido, metafóricamente, por los dos “áspides” de Jacinta –sus ojos–, y alerta a los otros zagales para que no se dejen envenenar por su mordedura. Jacinta, tras escuchar los donaires del *gracioso* de este baile –Gilote–, desea saber el porqué del temor del zagal y, cuando descubre al fin el sentimiento que el joven le profesa, se declara agradecida, confiesa que le amaba en silencio y acepta casarse con él. Todos celebran la dicha de la nueva pareja.

Dos áspides trae Jacinta

(Baile)

PERSONAJES

PASCUAL	JACINTA
ANTÓN	DOS MUJERES
GIL[OTE]	BRAS MÚSICOS

(Salen PASCUAL [con guitarra para cantar a su tiempo] y los ZAGALES [BRAS y GILOTE le detienen.])

PASCUAL: ¡Huye, Gilote! ¡Huye, Bras!

LOS TRES: ¡Tente, Pascual!

PASCUAL: ¡Huid todos!

BRAS: ¿De qué?

PASCUAL: Del mayor peligro
que se disfraza en lo hermoso.

ANTÓN: ¿Qué peligro?

PASCUAL: Una belleza. 5

BRAS: Dinos qué belleza.

PASCUAL: Un monstruo.

GIL: ¿Monstruo y belleza?

PASCUAL: Sí, amigos.

ANTÓN: Pues ¿cómo puede ser?

PASCUAL: Como
en su perfección concurren
con el agrado el asombro. 10

BRAS: ¿Quién es?

PASCUAL: Jacinta, que trae
en la vista venenosos;
pero ¡huid!, no la esperamos.

LOS TRES: ¿Qué trae para huir nosotros?

PASCUAL: *(Canta.)* Dos áspides trae Jacinta 15

	entre desmayos por ojos, si las flores no os engañan, guardaos del veneno todos.	
GIL:	¿Áspides por ojos trae? Parecerá a mil demonios con una vista tan fiera. ¡Abernuncio! ¹⁷⁹	20
PASCUAL:	Necios, locos, antes por ser tan hermosa os pide huyáis de su rostro, que a ser fea, sin que yo lo pidiera, huyerais vosotros. Yo la vi flecha[n]do al aire, entre aquellos verdes olmos milagros de nieve en plata, airones ¹⁸⁰ de fuego en oro.	25 30
BRAS:	De oírte cómo la pintas nos tienes, Pascual, absortos.	
ANTÓN.:	Y a mí mucho más que miedo me ha dado de verla antojo.	
PASCUAL:	Mirad que es yerro notorio, pues toda una libertad os costará lo curioso. ¹⁸¹ Todas sus inmunidades reduce a tirano coto donde arpados ramilletes se organizaban sonoros, se oyen de los infelices amantes tristes sollozos. Al fin, desde que su pie fue de estos valles adorno cesó la quietud en ellos, porque según lo noto (<i>Canta.</i>) Pastores de Manzanares, después que sus pies hermosos	35 40 45

¹⁷⁹ *Abernuncio*: Vulgarismo de *abrenuncio* (de *abrenuntiare*). Rechazar.

¹⁸⁰ *Airón*: Adorno de plumas (DRAE)

¹⁸¹ Los dos versos que siguen a éste se han suprimido del texto de 1765, el editado. Lo mismo hace la versión de 1701 (Bailes de los áspides), a la que seguimos por considerarla la más correcta.

	pisaron vuestras arenas , todo es encantos el soto.	50
GIL:	Y como que es todo cantos el soto, que ayer por poco iba por él, y en un canto ¹⁸² me hice un chichón tan gordo.	55
PASCUAL:	Ignorante, “encantos” digo.	
GIL:	¿Qué más tiene uno que otro?	
PASCUAL:	Ser estorbo de las plantas, o ser de la vida estorbo. ¹⁸³	
GIL:	¿La vida estorba?	
PASCUAL:	Jacinta la quita a la vida el logro, ella violenta las almas, amor induce en los troncos, fuego fomenta en las aguas, y para decirlo todo.	60 65
(Canta.)	Tan rayos de almas y vidas que de estos valles asombro, cuando se retrata en ellos arden también los arroyos.	
GIL:	¡Valga el diablo la borracha! ¹⁸⁴ Llámeselo julio, u agosto, si ha de ser canicular de todo este territorio.	70
PASCUAL:	Calla, Gil, que aunque es el mal que siento, es el bien que adoro.	75
BRAS:	Luego ¿estás enamorado?	

¹⁸² *Canto*: Gil ha entendido “canto” (piedra) en vez de “encantos”.

¹⁸³ *Ser estorbo de las plantas, / o ser de la vida estorbo*: Pascual le explica a Gil la diferencia entre “canto” (piedra) y “encantos”, diciéndole que una es *estorbo de las plantas*, y la otra es *de la vida estorbo*. Estorban a la vida los encantos de Jacinta porque causan dolor.

¹⁸⁴ *¡Válga el diablo la borracha!*: Esta misma expresión la encontramos en el verso 108 del entremés de *El sacristán Chinchilla* en boca del Bodegonero italiano: *¡Válgati dos mil diabres li borrachi!*

PASCUAL:	Si la vi, ¿no era forzoso?	
ANTÓN:	Si ya que perder no tienes, ¿de qué huyes?	
PASCUAL:	Estoy de modo, que huyo el remedio al cuchillo, y elijo el filo más prompto, que no amara con fineza si mirara por mí propio. Vivo al verla me celebro, muerto al no verla me lloro; cuerdo estoy si la pronuncio, loco estoy si [no] la nombro; y ya vivo, o muerto, cuerdo, o loco, confuso, toco, que entre todos los amantes que son de su amor despojos:	80 85 100
(Canta.)	Después que vi sus luceros, peligros del cielo airosos, no se vio muerto más vivo, no se vio cuerdo más loco.	105
GIL:	A fe que el necio le hizo confesar al sabiondo.	
BRAS:	¿Pues cuándo del entendido el ignorante no es potro? ¹⁸⁵	
JACINTA: (Canta.)	Venid, zagalejas, veréis que amorosos duplica Jacinta el sol en sus ojos.	110
PASCUAL:	Ay, zagales, que esas voces, con acentos sonorosos dicen que llega Jacinta.	115
BRAS:	Sí, Pascual, letras y tonos encarecen su hermosura.	

¹⁸⁵ El ignorante (necio, loco) es potro (castigo) del entendido (sabiondo, cuerdo), según estos últimos versos.

PASCUAL: ¡Que merecidos elogios!
 pero huyamos, no nos vea. 120

ANTÓN: Que ya nos vea es forzoso.
(*Canta.*) Venid, zagalejas,
veréis que amorosos
duplica Jacinta
el sol en sus ojos.

(Salen las ZAGALAS[que traen] cantando y bailando[a JACINTA.])

Venid, que a sus plantas
el mayo frondoso,
lo q[ue] sie[m]bra en huellas
tributa en pimpollos.

PASCUAL: ¡Ay de mí!

BRAS: Pascual ¿qué sientes? 130

PASCUAL: Un tan equívoco ahogo
que es aliento de la vida,
aunque es del aliento estorbo.

JACINTA: *[(Sale.)]* Yo os agradezco, zagalas
el afecto cariñoso
con que templáis mis tristezas.

[ZAGALA] 1: Tú te lo mereces todo:
perdona, que las serranas
no entendemos episodios.

GIL: No trae áspides ningunos; 140

Pascual es un mentiroso;
antes tiene unos ojuelos
que le bailan en el rostro.
Zagales, pues merecéis
ver a Jacinta gozosos,
su venida celebrad.

BRAS: Llega tú.

PASCUAL: Llegad vosotros.

LOS TRES: Lleguemos.

ANTÓN: ¡Por muchos años
venga a ser, bello asombro,
Venus de nuestras riberas! 150

BRAS: ¡Por Diana de estos sotos
la serranía os celebra!

GIL: Quitad, que sois unos tontos,
en hora buena esa cara,
pues es como un pino de oro. 155
¿Con un garçon sois casada?

JACINTA: No, amigo.

GIL: Pues yo tampoco.

JACINTA: Risa me ha dado el villano.

[ZAGALA] 1: ¡Qué simple!

[ZAGALA] 2: ¡Qué necio!

GIL: Y como 160
que soy el mejor bonete¹⁸⁶
que hay en todo este contorno.

JACINTA: ¿Y vos no llegáis, zagal?

PASCUAL: No, zagala.

JACINTA: El porqué ignoro.

PASCUAL: Porque es dicha hablar con vos, 165
y yo no soy tan dichoso.

JACINTA: Hoy podéis serlo, pues grata
concedo esa dicha a todos
en común, aunque a ninguno
en particular.

¹⁸⁶ *Bonete*: Era la especie de gorra que usaban los eclesiásticos y seminaristas y, antiguamente, los colegiales y graduados (DRAE).

PASCUAL:	No ignoro que de mi mérito ajena fuera esa dicha, a estar solo; pero como conjeturo que es muy tibio logro el logro, que es fuerza que se reparta para que llegue a su colmo, y que para conseguirle necesito de los otros. No quisiera pretender dicha tan en mi desdoro, que por otros me habilite y me excluya por mí propio.	170 175 180
JACINTA:	Más que de infeliz, parece razón de presuntuoso.	
PASCUAL:	No puede ser presunción, pues mi indignidad supongo.	185
JACINTA:	Será altivez.	
PASCUAL:	Soy humilde.	
JACINTA:	Vanidad.	
PASCUAL:	Bien me conozco.	
JACINTA:	Es desaire.	
PASCUAL:	Soy cortés.	
JACINTA:	Demasía.	
PASCUAL:	Atento obro.	190
JACINTA:	¿Es desprecio...	
PASCUAL:	Yo os estimo.	
JACINTA:	... de mi beldad?	
PASCUAL:	Os adoro.	

JACINTA: No es eso lo que os pregunto.

PASCUAL: Esto es lo que yo os respondo.

[ZAGALA] 1: Buen modo de declararse. 195

[ZAGALA] 2: ¡Qué discreto!

GIL: ¡No hay más mozo!

JACINTA: A no explicarse mis dudas
pasarán a ser enojos.

PASCUAL: Con decir mi sentimiento
consigo algún desahogo. 200

JACINTA: Pero esto ha de ser, zagales:
Ya advertida reconozco
de qué nace ese retiro
que afectáis vanaglorioso;
y así, pues en vuestra dicha 205
no sois tan escrupuloso,
vosotros venid conmigo
acompañando los coros
de la música, y a ése
zagal dejadle por loco. 210

PASCUAL: Espera, ingrata.

JACINTA: Dejadle.

TODOS: Sigámosla, y siga el tono.

*[(Tocan los instrumentos y cantan lo que se sigue: entran por una puerta y salen por la
otra cantando.)]*

Venid, zagalejos,
veréis que amorosos
duplica Jacinta 215
el sol en sus ojos.

PASCUAL: ¡Ah, cruel! ¿Así agradeces
a un feudatario, que pronto
al imperio de tu amor

	tributa tiernos sollozos?	220
	Piedad tenga de mi vida	
	el cielo, pero es improprio,	
	que si el cielo es su hermosura,	
	¿cómo puede ser piadoso?	
	Mas porque no experimenten	225
	otros el daño que lloro,	
	a que huyan de su vista	
	con mi voz los ocasiono.	
	Pastores de estas montañas	
	cortesanos destos troncos,	230
	vecinos de estos alisos,	
	ciudadanos de estos chopos:	
(Canta.)	Dos áspides trae Jacinta	
	entre desmayos por ojos,	
	si las flores no os engañan,	235
	guardaos del veneno todos.	
JACINTA:	¿Adónde vas?	
PASCUAL:	A morir.	
	Quita, Jacinta.	
JACINTA:	¿Estás loco?	
PASCUAL:	Pues ¿cómo puede estar cuerdo	
	quien ocasiona tu enojo?	240
JACINTA:	¿Pues qué intentas?	
PASCUAL:	Darme muerte.	
JACINTA:	¿Por qué?	
PASCUAL:	Porque reconozco	
	que te sirvo en excusarte	
	las molestias de un quejoso.	
JACINTA:	¿Estás sin juicio?	
PASCUAL:	Quién lo duda,	245
	pues no me alumbran tus ojos. ¹⁸⁷	

¹⁸⁷ A partir del verso 246 la versión de 1701 da fin al baile con los siguientes versos:

JACINTA:	Pues morir tú...	
PASCUAL:	Dilo presto.	
JACINTA:	Será...	
PASCUAL:	Procurar tu gozo.	
JACINTA:	Morir yo.	
PASCUAL:	Detén el labio, que aunque tus acentos noto ser amagos de mis dichas, no quisiera ser dichoso, resultando mis aumentos en menguas de mi decoro.	250
JACINTA:	No se arriesga en declararse a quien ha de ser...	255
PASCUAL:	¿Tu esposo?	
JACINTA:	Sí, Pascual.	
PASCUAL:	Seré tu esclavo.	
TODOS:	Testigos seremos todos.	
MÚSICOS:	¡Qué dicha!	
GIL:	En dos coplas digan sus necesidades los novios.	260
PASCUAL:	Si en los enojos, niñas,	

JACINTA:	Ya, Pascual, que yo conozco es verdadero tu amor, premiarle he determinado con mi mano y con mi amor.	
TODOS:	Y así unidos suplicamos, con afecto y sumisión, al auditorio benigno de las faltas el perdón.	

(*Canta.*) mis dichas logro
 regocijos no quiero,
 vengan, vengan enojos.

JACINTA: Mira.

PASCUAL: ¿Qué?

JACINTA: Como
entender no supiste el cariño
¿a quién el desprecio
servirá de embozo?

PASCUAL: Oye.

JACINTA: ¿Qué?

PASCUAL: Como
al desprecio por propio le tuve,
y sólo al cariño tuve por otro.

JACINTA: Pues nuestro gozo logra, 270
 Pascual, su colmo,
 no las prolijidades
 le hagan penoso.

PASCUAL: Mira.

JACINTA: ¿Qué?

PASCUAL: ¿Cómo
de Madrid, que nos suple, no dices 275
debidos aplausos y dignos elogios?

JACINTA: Oye.

PASCUAL: ¿Qué?

JACINTA: Como
yo en su abono, ¿qué puedo decirle,
que todos no sepan que tiene en su abono?

FIN

Las flores

Sabemos que este baile fue representado en palacio durante el Carnaval de 1680, por la compañía de Manuel Vallejo, junto a la comedia calderoniana *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*. En un manuscrito de la BNE (Ms. 9.373) titulado *Papeles varios*, sobre Calderón de la Barca, se describe dicha fiesta con la representación del espectáculo completo. Éste es el texto que hemos seguido para la edición por ser el más antiguo, aunque se apuntan sus variantes con otro texto. En la loa a la comedia descrita en los papeles ya aparecen algunas de las flores que se incluyen en el baile de Olmedo, aunque en ella se les asigne a la Azucena y al Clavel la identidad de los reyes que gobernaban en ese año. Así, en la loa, se definen a los personajes simbólicos o prosopopeicos del Clavel y la Rosa:

CLAVEL: El clavel de las flores,
 rey coronado
 ya lo ha dicho en las bellas
 señas de Carlos.

AZUCENA: La azucena de flores,
 reina divina
 ya lo ha hecho en las señas
 de María Luisa.

CLAVEL: Pero como el respeto
 temió nombrarle
 en el Real clavel
 quiso significalle.

AZUCENA: Pero como el respeto

no osó mirarla
quiso que lo dijera
la Lis de Francia.

Descubrimos, pues, que el rey Carlos II y su esposa María Luisa de Orleans figuran entre las referencias florales y, lógicamente, entre el público asistente. Este sencillo símil se basa en que ambas flores son la flor nacional de los respectivos países de los reyes: el clavel de España, la azucena (o flor de Lis) de Francia. Sin embargo, la Azucena en el baile de Olmedo no hace referencia directa a la reina, sino simplemente a *la limpia calidad y la blancura* que simboliza esta flor. El Clavel, por su lado, será el general que comande las tropas de la Rosa, y será de ella *su galán*.

Una competición, no ya amorosa, se representa en este baile, en el que las huestes de la Rosa —que viste *púrpura real desde la cuna*— y la Azucena se enfrentan para ver cuál de ella es la más digna reina del *regio abril*. El ejército de la Azucena lo conforman las flores de pétalos blancos: el Jazmín, el Azahar y la Mosqueta, bajo las órdenes de su general, el Narciso. Por su lado, los parciales que apoyan a la Rosa son la Amapola —*rojo tumulto*— y su general, el Clavel, ambos encarnados. La Clavellina se presenta como flor neutral, dado que combina en sus pétalos ambos colores. Un espía doble encontramos en el extranjero Tulipán, que trata de servirse de los dos bandos en su beneficio. La versificación está construida a base de versos en romance agudo y seguidillas, incluyendo en su interior inteligentes chistes de idea y pullas, como las que apreciamos en la discusión entre el Clavel y el Tulipán.

Las flores

(Baile)

PERSONAJES

ROSA	MOSQUETA ¹⁸⁸
AZUCENA	JAZMÍN
TULIPÁN	AZAHAR
CLAVEL	AMAPOLA
NARCISO	CLAVELLINA
MÚSICA	

(Salen cuatro y cantan las colas siguientes)

MÚSICA:	A la campaña que forman fértil batalla campal desavenidas las flores al aire sus hojas dan. Guerras civiles fomentan sobre cuál florece más de la Azucena y la Rosa, opuesta la majestad, y mándase publicar que una y otra pretenden el regío del abril porque llegue a noticia de todos.	5 10
---------	---	---

(Sale la ROSA cantando.)

ROSA:	Amigos, Rosa me toca sola en las flores reinar pues desde mi primera cuna visto la púrpura real.	15
-------	---	----

(Sale la AZUCENA cantando.)

AZUCENA:	A mí que soy la Azucena el reino me ha de tocar pues mi blancura acredita más limpia la calidad.	20
----------	---	----

¹⁸⁸ *Mosqueta*: Especie de zarza cultivada cuyas flores dan un suavísimo olor (Cov.)

ROSA: Eso dirán mis hazañas.

AZUCENA: Eso mis triunfos dirán.

ROSA: Pues alarma toca.

AZUCENA: ¡Alarma
toca!

ROSA: ¡Parciales, llegad!

AZUCENA: ¡Venid, parciales!

LAS DOS: Y todos 25
al campo haced tribunal
donde disputen las armas
mi fragante autoridad

(*Vueltas.*)

y así sirvan a todos
porque se unten 30
de pregones las voces
que lo divulguen.

(*Sale el NARCISO.*)

(*Representa.*)
NARCISO: Yo, el Narciso, a la Azucena
la sirvo de general,
aunque al esguazar cristales 35
logre otra fatalidad¹⁸⁹.

(*Sale el CLAVEL.*)

(*Representa.*)
CLAVEL: Yo, el Clavel, rijo las tropas,
de la Rosa su galán,
desde un fortín de esmeraldas
que coronó de coral. 40

(*Canta.*)
ROSA: El Clavel y la Rosa

¹⁸⁹ Aunque al esguazar cristales / logre otra fatalidad: En la pieza se refiere a las flores como “cristales”, aunque aquí tiene además el sentido de “agua”. Estas palabras del Narciso se refieren al hecho de arrojar a las aguas de un río, como el Narciso de Ovidio, enamorado de su propia imagen.

por verse mueren
pero más el Narciso
muere por verse.

(Vueltas.)

(Sale MOSQUETA, JAZMÍN y AZAHAR.)

(Representa.)

MOSQUETA:	De la Azucena ofrecemos	45
	seguir la parcialidad	
	armados de punta en blanco	
	Jazmín, Mosqueta y Azahar.	

(Sale la AMAPOLA.)

(Canta.)

AMAPOLA:	Rojo el vulgo de Amapola	
	sigue en tumulto marcial,	50
	a la Rosa que se lleva	
	todo el aplauso vulgar.	

(Canta.)

AZUCENA:	El Jazmín y Amapola	
	no sirven finos,	
	que él se arrima ¹⁹⁰ ,	55
	ella echa por esos trigos.	

(Sale la CLAVELLINA cantando.)

CLAVELLINA:	Entre Rosa y Azucena	
	la Clavellina neutral,	
	aunque más disciplinada	
	no se atreve a declarar.	60
	De las dos a un tiempo soy	
	parienta con igualdad,	
	pues su estirpe roja y blanca	
	sangre y limpieza me dan.	

(Canta.)

ROSA:	Entre nácar y blanco,	65
	la Clavellina	
	igualdades discurre	
	y está indecisa.	

(Sale el TULIPÁN cantando.)

¹⁹⁰ *Él se arrima / ella echa por esos trigos:* El Jazmín crece arrimado a un muro y la Amapola se escapa por los campos. La cobardía del uno y la huida de la otra no sirven bien a la Azucena.

TULIPÁN:	(<i>Aparte.</i>) En uno y en otro campo con uno y otro disfraz me cautelo espía doble, extranjero Tulipán. Como su color me visto, aunque soy de allende el mar, cada caudillo que asisto me tiene por natural.	70 75
(<i>Canta.</i>) AZUCENA:	El ver flor con cautelas a nadie asombre porque en muchas campañas hay estas flores.	 80
TULIPÁN:	¿Qué hay, señora flor mestiza?	
CLAVEL:	¿Qué hay, villano? ¿Qué le dan?	
TULIPÁN:	¿Yo villano?	
CLAVEL:	Una cebolla fue tu vientre original, con que por este principio y, en fin, tu nombre sea. Te cantan como al villano la cebolla con el pan ¹⁹¹ .	85
TULIPÁN:	¿Pues tú hablas acotada, tú y cuantas son de tu igual, cuyas ronchas ¹⁹² te hacen rayas como carta de marear ¹⁹³ ?	90
CLAVEL:	¿Tú conmigo, papagayo ¹⁹⁴ , de las flores tan bocal, que el idioma de olorosa	95

¹⁹¹ *Te cantan como al villano / la cebolla con el pan*: El hecho de asociar a las personas que comen cebolla y ajos con villanos es una constante en la literatura de esta época. Los nobles y señores se abstenían de comerlos para evitar el mal aliento. Sirva de ejemplo uno de los famosos consejos que don Quijote daba a Sancho antes de ser gobernador de la Ínsula Barataria: *No comas ajos ni cebollas, por que no saquen por el olor tu villanería.* (*Quijote, II, Cap. 43*).

¹⁹² *Roncha*: (en Aragón) Tajada delgada de cualquier cosa, cortada en redondo (*Aut.*)

¹⁹³ *Carta de marear*: “Especie de carta donde se describe el mar y sus costas con todo detalle” (*Aut.*)

¹⁹⁴ *Papagallo*: (germ.) “Flor parecida al tulipán con gran variedad de colores. También es un soplón” (*Aut.*)

	no le has sabido la más?	
TULIPÁN:	¿Tú conmigo, que pareces pared de universidad a quien vítores de almagre ensangrentaron la faz ¹⁹⁵ ?	100
CLAVEL:	¡Vete a mudar de colores, camaleón!	
TULIPÁN:	Garibay ¹⁹⁶ de las flores, que no sirves de la Rosa a la verdad, de la Azucena al candor, mezcla de grana y cambray. ¹⁹⁷	105
CLAVEL:	Déjame aquí, advenedizo.	
TULIPÁN:	Ya te dejo, tal y cual.	
CLAVEL:	¡Frionazo ¹⁹⁸ !	
TULIPÁN:	¡Entrometida!	
CLAVEL:	¡Bobo hermoso!	
TULIPÁN:	¡Desigual!	105
(Canta.)	Tus remiendos me dicen que te desprecie ¹⁹⁹ .	
(Canta.)		
CLAVEL:	De flor son tus colores, mas no lo que deja ²⁰⁰ .	
[MÚSICA:	Puesto en batalla campea	110

¹⁹⁵ *Pared de universidad... ensangrentaron la faz*: La tierra roja mezclada con agua –almagre– se empleaba para hacer pintadas en las paredes. La estancia de Olmedo en la Universidad de Salamanca garantiza su familiaridad con los *graffitis* en las paredes de la universidad. En el texto hace referencia al color rojo del clavel. Ver nota al verso 149 del entremés de *Píramo y Tisbe*.

¹⁹⁶ *Garibay*: El que no hace ni deshace ni toma partido en algo. (DRAE)

¹⁹⁷ *Cambray*: “Cierta tela más delgada que la Holanda” (Cov.)

¹⁹⁸ *Frionazo*: Aumentativo de “frión”, frío, sin gracia. (DRAE)

¹⁹⁹ *Tus remiendos me dicen que te desprecie*: Los pétalos del clavel, por su forma arrugada y desigual, son comparados con remiendos.

²⁰⁰ *De flor son tus colores, mas no lo que deja*: El tulipán, a pesar de sus hermosos colores, es una flor inodora.

uno y otro capitán,
ya esperan para moverse
que el aire toque a marchar.]

(Canta.)

TULIPÁN: (El nombre de estos dos campos
separa salir y entrar,
que es lo que significa
el color de cada cual.
Vestido de rojo busco
la Rosa.)

115

(Todos cantando.)

AMAPOLA: ¿Quién viene allá?

TULIPÁN: ¡Amigos!

AMAPOLA: ¿Qué amigos?

TULIPÁN: ¡Buenos!

120

AMAPOLA: ¡Diga el nombre!

TULIPÁN: ¡Ira!

AMAPOLA: ¡Entrad!

ROSA: ¿Qué sabes de la Azucena?

TULIPÁN: Tan desbancada está
que da dolor de cabeza
sólo de olerla²⁰¹, no más.

125

ROSA: ¿Qué dice?

TULIPÁN: Que aunque de nácar
dobles tus hileras ya,
ha de formar de sus hojas
cinco mangas de cristal.

ROSA: ¿Tiene asedio?

²⁰¹ Es sabido que el intenso olor de la azucena puede aturdir.

TULIPÁN:	No a su abasto sirven con puntualidad vivanderos ²⁰² , los arroyos de un pródigo manantial.	130
(<i>Canta.</i>)		
ROSA:	¡Pues alerta!, y toda flor se deshoje en vigilar hasta que el último trance acredite mi deidad.	135
(<i>Representa.</i>)		
TULIPÁN:	(Aquí no soy de provecho; de blanco me he de mudar y al campo de la Azucena me arrojo.)	140
MOSQUETA:	¿Quién viene allá?	
TULIPÁN:	¡Amigos!	
MOSQUETA:	¡Que no hay amigos!	
	¡Diga el nombre!	
TULIPÁN:	¡Castidad! ²⁰³	
MOSQUETA:	¡Entre, pues!	
TULIPÁN:	(Para el engaño puerta cerrada no hay.)	145
AZUCENA:	De la Rosa di qué sabes.	
TULIPÁN:	Vergüenza en verla.	

²⁰² *Vivandero*: “Persona que vende víveres a los militares o en campaña” (DRAE). Aquí se refiere a los ríos, que abastecen de agua a las flores.

²⁰³ *Diga el nombre. Castidad*: A lo largo de todo el texto descubrimos un juego de símbolos entre flores y colores. Cada una de las dos flores, con su respectivo ejército, tiene un color que representa un símbolo concreto. Así, la rosa representa la Ira con su color rojo, y sus huestes estarán formadas por flores de dicho color: el clavel rojo y la amapola. De la misma forma, la azucena es blanca y simboliza la castidad, siendo su ejército un compendio de flores de colores claros: el narciso, la mosqueta, el jazmín y el azahar. Entre estos bandos se encuentra neutral la clavellina, mezcla de blanco y rojo. El tulipán aparece como un espía doble en los dos bandos, que cambia de ejército según le conviene. Cuando se dirige al bando de la Rosa dice llamarse *Ira* – verso 114 –, cuyo color es el rojo, y cuando se dirige al de la Azucena cambia su nombre por el de *Castidad*, simbolizado con el blanco.

AZUCENA: Habla ya.

TULIPÁN: Tan sangrienta que la ira
no puede disimular.

AZUCENA: ¿Qué dice?

TULIPÁN: Que a su sangre y fuego 150
tus huestes ha de talar
aunque pongas, Azucena,
blanca bandera de paz.

AZUCENA: ¿Hace minas²⁰⁴?

TULIPÁN: Su ingenio 155
es un profundo raudal
que minas secretas labra
de aljofarado²⁰⁵ alquitrán.

AZUCENA: ¡Pues al arma toca!

(Toca.)

ROSA: ¡Al arma
toca!

AZUCENA: ¡Parciales, llegad!

ROSA: ¡Venid parciales...

LAS DOS: ...y todos 160
al campo haced tribunal
donde disputen las armas
mi fragante autoridad!

(Representa.)

TULIPÁN: (Pues la batalla retrasa,
yo me quiero retrasar 165
vistiéndome de amarillo,
color que el mundo me da.)

²⁰⁴ *Minas*: Con toda probabilidad se refiere a túneles con intención de estrategia militar de ataque.

²⁰⁵ *Aljofarado*: de “aljófar”, perla irregular, generalmente pequeña. Se refiere a alquitrán brillante.

TODOS: ¡Al arma, al arma, al arma!
 ¡Cada uno a su lugar,
 y del aire, al impulso,
 noviembre a compás,
 la escaramuza traben
 el marfil y el coral!

(Bailan mientras cantan.)

MÚSICA:	Rojas y blancas escuadras se empiezan a deshilar con elección disconforme y con ardimiento igual. Ya se mezclan, ya se tejen, llegándose a equivocar, si se encarece la Rosa o se ensangrienta el cristal. Uno embiste, otro repara, sin saber cuál vence más: o la violencia de herir o el ardid de reparar. Fatigados del combate el blanco y rojo boreal, sin que el uno al otro ceda, la noche los pone en paz.	175 180 185
---------	--	---

(Canta.)

CLAVEL: Cese la escaramuza 190
y a nuestros reyes
hagan juntas las flores
un ramillete.

(Canta.)

ROSA: Y tejiendo matices
 de flores varias
 a sus reyes le ofrezcan
 una guirnalda.²⁰⁶

Fin del sainete

²⁰⁶ Esta seguidilla final es diferente en la versión del manuscrito *de El corazón* y la incluimos aquí:

CLAVELLINA: Y, pues callan y suplen
yerros y faltas,
sus matices les tejan
una guirnalda.

La gaita gallega

Varias fuentes²⁰⁷ dan noticia de que la compañía de Manuel Vallejo representó el baile de *La gaita gallega* el 22 de diciembre de 1679 junto con *El hijo del Sol*, *Faetón*, de Calderón, en el salón del Buen Retiro para el cuarenta y nueve cumpleaños de la reina madre, Mariana de Austria, madre del monarca Carlos II. En el reparto figuran Manuela (Escamilla), esposa de Alonso de Olmedo, y Bernarda (*la Grifona*), que formaban parte de dicha compañía en ese año. La Escamilla representó también el papel de Clímene en la obra de Calderón a la que acompañaba esta pieza.

Para la presente edición hemos copiado el único ejemplar conservado del baile, que aparece en el manuscrito de *El corazón* (Ms. 14.856).

Nos hallamos frente a una competición entre las dos mujeres que protagonizan el baile de *La gaita gallega*, aunque no trata el tema del amor, sino que cada una de ellas muestra su preferencia por un tipo de canciones y bailes contrarios. Encontramos una versión femenina de filósofos griegos Demócrito el risueño y Heráclito el llorón: Manuela gusta de las canciones alegres y los bailes movidos, mientras que Bernarda los desprecia, en pro de los bailes y tonos graves y melancólicos, que suspenden el alma hasta llevarla casi a un estado místico. Deciden hacer un debate dialéctico cantando tonos, cada una a su estilo, para ver quién vence. Comienza Bernarda con sus tristes endechas, a las que responde Manuela burlándose de ella:

BERNARDA:	Despéñase un arroyo desde la cumbre excelsa.
-----------	---

²⁰⁷Subirats [1977: 403]. DICAT: Manuel Vallejo *el mozo*, 1679.

MANUELA: No caiga de tan alto,
dirán que se pasea.

BERNARDA: El ruiseñor amante
llora una triste ausencia.

MANUELA: Quien llora como canta
hace risa la pena.

Estos versos y el resto de los que cantan durante el debate pertenecen a un tono con partitura recogido en el *Cancionero poético-musical de Verdú* del siglo XVII²⁰⁸, bajo el título de *Despéñase un arroyo*, que figura como anónimo. No sabemos si es de Olmedo o simplemente se inspiró en él para componer el baile. Ambos textos son iguales, aunque en el *Cancionero* no aparecen estos versos (127–130):

BERNARDA: Eterno vive el Fénix
de sus cenizas mismas.

MANUELA: El que muere quemando
muy buen negocio lleva.

El baile incluye un estribillo que se intercala entre medias del debate, que Gaspar Merino [264] define como un tipo de estrofa llamado “gaita gallega” en el apartado de métrica de su tesis, donde se halla publicada dicha pieza. También apunta Gaspar Merino que Navarro Tomás no lo denomina así en su estudio de métrica, sino que clasifica los versos correspondientes según el verso dominante (endecasílabo dactílico, decasílabo dactílico, decasílabo y arte mayor...). Aquí preferimos anotarlo siguiendo las directrices de Merino, puesto que el título del baile avala su teoría.

Así, mediante la sucesión de tonos en seguidillas, endechas y *gaitas gallegas*, Manuela acaba convenciendo a Bernarda de que los bailes movidos –zarabandas, folías, paradetas cíngaras, tonadillas traviesas...– son los que merecen la palma, como bien podría corroborar el público, que tanto gustaba y jaleaba estos bailes porque, como asegura La Escamilla, tan celebrada por sus habilidades musicales:

[...] pellizcando el oído,
el alma me cosquillean
y en el cuerpo me introducen

²⁰⁸ Cancionero editado por Lola JOSA y Mariano LAMBEA, Universitat de Barcelona, CSIC. www.aulamusicapoetica.com © Aula Música Poética 2010.

alegría tan inquieta
que a su impulso pies y manos
y ojos se zarabandean.

(Baile)

MANUELA
BERNARDA

MÚSICOS
(*Canta y bailan.*)

TODOS: ¡Vaya, vaya de gira,
 vaya de fiesta,
 todo suene a alegría
 nada a tristeza!

MANUELA: ¡Váyase el disgusto!

TODOS: ¡Vaya!

5

MANUELA: ¡El placer venga!

TODOS: ¡Venga!

MANUELA: ¡El pesar nos deje!

TODOS: ¡Deje!

MANUELA: ¡Tengamos el gozo!

TODOS: ¡Tenga!

MANUELA: ¡Viva el regocijo!

TODOS: ¡Viva!

MANUELA: ¡La tristeza muera!

TODOS: ¡Muera!

10

MANUELA: Y el baile se siga...

TODOS: ¡Siga!

MANUELA:	... cuando a decir vuelvan...	
TODOS:	¡Vuelvan!	
	¡Vaya, vaya de gira, vaya de fiesta, todo suene a alegría nada a tristeza!	11
<i>(Representando.)</i>		
MANUELA:	Esta sí que es tonadilla que incita a las castañetas y no unas lamentaciones colgadas de estar suspensas ²⁰⁹ . Con éstas me entierren siempre y no viva con aquéllas que lamentándose dicen, como en fúnebres exequias...	15 20
<i>(Declamando.)</i>		
BERNARDA:	... Vaya, vaya de llanto vaya de pena, nada suene a alegría todo a tristeza.	
<i>(Declamando.)</i>		
MANUELA:	¿Qué es esto?	
MUSIC.1.o.:	A tu inclinación otra inclinación opuesta.	25
MANUELA:	Pues trae consigo el Responso, ¿qué nos pide esta alma en pena?	
TODOS:	No sabemos.	
MANUELA:	¿Quién será?	
TODOS:	Tampoco.	
MANUELA:	Quien fuere, sea, y que otro baile prosiga diciendo al burlarnos de ella...	30

²⁰⁹ *Lamentaciones ... colgadas de estar suspensas*: Juego de palabras con otro significado de “suspensas” (*suspensión coloidal*). Las “lamentaciones suspensas” son las penas que producen el éxtasis, la unión mística con Dios, como en la literatura mística, y que deleitan. Olmedo conocería bien estos asuntos de Teología por ser Bachiller en Cánones por la Universidad de Salamanca.

TODOS:	¡Vaya, vaya de gira, vaya de fiesta, todo suene a alegría nada a tristeza!	35
BERNARDA:	Vaya, vaya de llanto, vaya de pena, nada suene a alegría todo a tristeza.	40
MANUELA:	¿Quién sino tú con lamentos interrumpiera la fiesta?	
BERNARDA:	¿Quién sino tú lo vulgar del regocijo siguiera?	
MANUELA:	Yo gusto de zarabandas ²¹⁰ , folías ²¹¹ y paradas ²¹² cíngaras ²¹² y, en fin, amiga, de tonadillas traviesas que, pellizcando el oído, el alma me cosquillean y en el cuerpo me introducen alegría tan inquieta que a su impulso pies y manos y ojos se zarabandean.	45 50
BERNARDA:	Qué contraria es mi opinión pues tiene su complacencia en las canciones que, tristes, con la suspensión deleitan teniendo a sus fantasías atraídas las potencias pues la voluntad elevan, la memoria perpetúan siendo sus dulces cadencias	55 60

²¹⁰ *Zarabanda*: “(de la onomat. *zarab* del balanceo) Danza popular española de los siglos XVI y XVII, muy censurada por los moralistas” (DRAE)

²¹¹ *Folía*: “(del toscano *folle*, loco sin serlo) danza portuguesa de mucho ruido, con muchas figuras a pie con sonajas y otros instrumentos. Es tan grande el ruido y el son tan apresurado que parecen fuera de juicio” (Cov.). Teniendo en cuenta que aquí *folía* se entiende como una danza, atendemos a la definición de Covarrubias.

²¹² *Paradas*: “Especie de baile en la escuela española en que se hacen unas breves paradas en el movimiento a consonancia del tañido” (Aut.)

	<p>pasto tan noble que sólo la alma de él se alimenta.</p>	65
MANUELA:	<p>Es cierto que para el alma es bueno un réquiem etérnam.</p>	
MUSIC.1.a.:	<p>Demócrito son las dos y Heráclito de la aldea²¹³.</p>	
MUSIC.2.o.:	<p>¿Tú de filósofos sabes?</p>	70
MUSIC.1.a.:	<p>¿Pues hay mujer que no tenga para sus conversaciones textos que oyó en las comedias²¹⁴?</p>	
BERNARDA:	<p>Y para que convencida a mi razón te conceda nuestras porfías, dejemos y vamos a la experiencia. Yo he de cantarte canciones tan tristes y tan suspensas que de su efecto llevada tu inclinación, aunque ciega, por fuerza ha de confesar en mi acierto lo que yerra.</p>	75 80
MANUELA:	<p>¡Vaya! Mas la inclinación más quiere maña que fuerza, fuera de que es imposible.</p>	85
BERNARDA:	<p>¿Qué aventuras en la prueba?</p>	
MANUELA:	<p>Reírme mucho de ti</p>	

²¹³ *Demócrito son las dos / y Heráclito de la aldea*: Las disputas filosóficas de Demócrito y Heráclito sobre la actitud de risa o llanto frente a la vida eran muy bien conocidas en el siglo XVII, sobre todo si tenemos en cuenta la gran cultura de Alonso de Olmedo. Igualmente estas ideas se manifiestan en las *Academias Morales de las Musas*, donde encontramos claros tintes neoestoicos en algunas de sus composiciones elegíacas. En una de ellas Danteo defiende la risa, Albano, por el contrario, defiende el llanto. Después del parlamento entre ambos, y a pesar de todo lo que se ha dicho, la postura de cada uno cambia, es decir, Danteo elogia ahora el llanto y Albano la risa. Como asegura José Guillermo García Valdecasas en *Las "Academias Morales de las Musas" de Antonio Enríquez Gómez*, Sevilla, Universidad, 1971, p. 42, esta disputa pudiera representar “dos posturas de una misma alma en desdoblado soliloquio”. En el texto de Olmedo la disputa se soluciona cediendo el llanto ante la risa. Recordemos la importantísima función de diversión y risa de los bailes del XVII.

²¹⁴ *Textos que oyó en la comedia*: Ver nota al verso 144 de *Las locas caseras*.

	y tanto reír pudiera que reventara la vida aventurando en la empresa.	90
BERNARDA:	Aunque quieras no podrás.	
MANUELA:	Ni tú podrás aunque quieras convencerme.	
BERNARDA:	Pues yo vuelvo a mis tristes como tiernas canciones.	95
MANUELA:	Yo te sigo sólo por burlarme de ellas.	
TODOS:	Y nosotros bailaremos cuando a propósito venga.	
BERNARDA:	¡Vaya de tristeza!	
TODOS:	¡Vaya!	100
MANUELA:	Yo te sigo.	
BERNARDA:	¿Empiezo?	
TODOS:	Empieza.	
BERNARDA: (<i>Canta.</i>)	Despéñase un arroyo desde la cumbre excelsa.	
MANUELA: (<i>Canta.</i>)	No caiga de tan alto, dirán que se pasea.	105
BERNARDA:	El ruiñeñor amante llora una triste ausencia.	
MANUELA:	Quien llora como canta hace risa la pena.	
BERNARDA:	Huye el sol desdeñoso la rosa macilenta.	110

MANUELA:	Vistiérase de verde y no de rosa seca.	
BERNARDA:	Laméntase un peñasco por sus robustas quiebras.	115
MANUELA:	Yo pienso que se ríe con tanta boca abierta.	
BERNARDA:	¿Nada te gusta?	
MANUELA:	No me contenta, sólo me gusta la gaita gallega.	
BERNARDA:	¿Qué razón hallas?	
MANUELA:	No hallo más que ésta: lo que me suena, me suena, me suena ²¹⁵ .	120
TODOS:	Sólo nos gusta la gaita gallega.	
BERNARDA:	La tortolilla gime y el jilguero se alegra.	
MANUELA:	Él anda muy discreto y ella muy majadera.	125
BERNARDA:	Eterno vive el Fénix de sus cenizas mismas.	
MANUELA:	El que muere quemando muy buen negocio lleva.	130
BERNARDA:	Huye Dafne de Apolo y el laurel se preserva.	
MANUELA:	Más del sol se guardara si monja se metiera.	
BERNARDA:	Del aire combatida la encina forma quejas.	135

²¹⁵ *Lo que me suena, me suena*: Frase con que alguno ataja el cargo que otro le hace de que elige o aprecia lo que no debe, afirmando que él mira más a su gusto que a lo razonable. (*Aut.*)

MANUELA: Mas calla cuando sufre
de palos una vuelta.

BERNARDA: ¿Nada te gusta?

MANUELA: No me contenta,
sólo me gusta la gaita gallega. 140

BERNARDA: ¿Qué razón hallas?

MANUELA: No hallo más que ésta:
lo que me suena, me suena, me suena.

[(Representa.)] ¿Ves como no me has vencido?

BERNARDA: Son tus terquedades necias.

MANUELA: No soy más que esto.

BERNARDA: Adiós, pues, 145
pero en Dios y en mi conciencia
que creo que tu opinión
de las dos es la más cierta.

MANUELA: ¿Estás convencida?

BERNARDA: Sí,
y porque creerlo puedas 150
contigo he de repetir,
desechando la tristeza:
esto me agrada.

MANUELA: ¿Esto te alegra?

TODOS: Sólo me gusta la gaita gallega.

MANUELA: ¿Qué razón hallas?

BERNARDA: No hallo más que ésta... 155

TODOS: Lo que me suena, me suena, me suena.

FINIS

Lanturulú
(Atención pido a todos)
(Baile del retrato)

Este baile de *Lanturulú*, como decidimos llamarlo, también lo encontramos con el título de *Atención pido a todos / para una estampa*, que se corresponde con su primer verso, y como el *Baile del retrato*, puesto que en él se hace la descripción burlesca de una dama y de un caballero. Sin embargo, no debe confundirse con el *Baile del retrato en esdrújulos*, también de Olmedo, ya que éste segundo está todo escrito en esdrújulos, como era moda, y describe poéticamente a una dama.

Las diferentes copias de la pieza pueden ayudarnos a datarla con cierta proximidad. Atendiendo a los repartos de actores de los manuscritos existentes, descubrimos los nombres de Correa y Francisca, en la *Colección de bailes, entremeses y jácaras*, de Moreto (Ms. 16.292). El actor Juan Correa y la actriz, autora y música Francisca María de Rojas, apodada la *Bezona*, –casada con Vicente de Olmedo, hermano de nuestro Alonso de Olmedo– compartieron tablas estando en la compañía de Juan Tapia entre 1657 y 1658. Este Correa es el que nos cuentan diversas fuentes que hirió a un criado de Alonso de Olmedo estando de gira por Andalucía. En el manuscrito de *Baile de atención pido a todos*, del libro de Moreto (Ms. 16.292) vemos en el reparto a Francisca [La Verdugo] y [Manuel] Vallejo, aunque sabemos que esta coincidencia de actores sólo se dio en la compañía de Vallejo a partir de 1674. En otro manuscrito, el de *La nave* (Ms. 14.851), no encontramos más que los papeles de *Gracioso* y *Graciosa*, lo que recalca el sentido burlesco de los retratos o estampas que se hacen en esta pieza, pero que en nada ayuda a fecharla. En el impreso de *Arcadia de entremeses* (T. 9.730) encontramos un reparto más tardío con [Manuel] Vallejo y La Borja [Mariana de], perteneciente a el periodo en que Olmedo estuvo en la compañía de Vallejo, es decir, a partir de los años setenta.

Se ha usado para la edición el impreso, más completo en las acotaciones de las mudanzas y que en muy poco difiere del resto de las copias: las variantes se reducen a un

par de palabras y al cambio de orden de dos frases dentro de un mismo verso, como se aprecia en el Registro de variantes.

Con respecto al título del baile, La Barrera [1860] recoge una noticia de Lallane²¹⁶ en la que se explica que, según el *Diccionario de Trévoux*, la palabra *Lanturulu–Lanturule* es el estribillo de una famosa tonada de *vaudeville* que estuvo de moda por los años de 1629, que fue adoptado por los rebeldes de Dijon en 1630 y que, desde ese momento, la insurrección quedó denominada con el nombre popular de *Lanturulu*. Sin embargo, aunque la palabra en sí no significa nada, es sabido que muchos bailes del XVI y XVII incluían en sus estribillos expresiones de este tipo que servían de acompañamiento a la música y al ritmo. Tanto al público como los mismos escritores gustaban de estos estribillos. Apunta Cotarelo [1911: clxxxvii] que hay un opúsculo de Quevedo, titulado *Entremetido, la dueña y el soplón*, donde el mismo diablo le reprende por este tipo de bailes cuyo estribillo aparece ya en el título:

“¿Quién inventó el *Tengue, tengue*, y... *Zarabanda y dura*, y... *La Gatatumba y Naqueracruz*? ¿Qué es *Naqueracruz*, infame? ¿Qué quiere decir *Hurruá*, que en la ventana está y ¡Ay–ay–ay!, y traer todo el pueblo en un grito... y *Guiriguirigay*, y otras cosas que, sin entenderlas ni tú ni el que las canta, ni el que las oye, al son de las alcuza y de los jarros y de los platos, las cantan los muchachos y las mozas de fregar con tonillos de aceite y vinagre..., y no hay recado que no chilles ni calle que no aturdas?”

Pero el párrafo de Quevedo muestra su ironía, pues él mismo escribió este tipo de bailes una y otra vez. También Cotarelo cita *Lanturulu*, sin concretar más, como un tipo de danza. Queda claro que la pieza es toda bailada y está anotada con numerosas mudanzas.

El baile de *Lanturulú* representa, además de un retrato burlesco de los amantes, un interés amoroso basado en el dinero. Este hecho conecta con el personaje teatral de la mujer pedidora o buscona, siempre interesada en hacerse con alguna moneda, y más concretamente con la *capeadora*, que siempre intenta robarles la bolsa y el sombrero a los hombres que la requieren. Así sucederá en este baile: ella acusa al hombre de tacaño y tratará de robarle el *argén*, aunque contra la gran tacañería ni si quiera ella puede hacer nada. Al final no hay encuentro posible entre ambos pues ninguno da su brazo a torcer.

²¹⁶ *Curiosités littéraires* (1857). Lallane Ludovic explica además que “en 1771, cuando los manejos de Maupeou tenían contristados los ánimos en París, el marqués de Croismare, su amiga Madama de la Ferté y otros contertulios, formaron la orden burlesca *Des Lanturelus*. Habiendo llegado a manos de la emperatriz Catalina II algunas de las composiciones poéticas emanadas de esta reunión, tuvo la humorada de hacerse recibir en ella con sus hijos y varios señores rusos.”

Lanturulú

(Baile)

PERSONAJES

VALLEJO
HOMBRES

LA BORJA
MUJERES

MÚSICOS

(Por patilla o cruzado.)

(Sale VALLEJO haciendo un corro con los HOMBRES y quedan en círculo.)

VALLEJO: ¡Atención pido a todos
 para una estampa, ay, ay,
 de una niña!

MÚSICOS: ¿Es hermosa?

VALLEJO: ¡Como pintada!

(Sale LA BORJA con las MUJERES de la misma suerte a la otra ala.)

BORJA: ¡Atención pido a todos
 para un retrato, ay, ay!

5

MÚSICOS: ¿De quién es?

BORJA: De un valiente
 pintiparado²¹⁷, [ay, ay]²¹⁸

[(Interpólanse.)]²¹⁹

VALLEJO: Ya el cabello a pintarse
 con prisa llama, ay, ay,
 pero quiero dejarlo
 que es cosa larga, ay, ay.

10

BORJA: Yo no pinto su talle,
 sino sus mañas, ay, ay,
 y por malas no puedo

²¹⁷ *Pintiparado*: “Dícese del que viene adecuado a otra cosa, o es a propósito de lo propuesto” (DRAE).

²¹⁸ En *La Nave*.

²¹⁹ En el manuscrito de Moreto.

verlas pintadas, ay, ay. 15

[(Pasan y cruzan.)]²²⁰

VALLEJO: Bien iguales las cejas
en su hermosura, ay, ay,
aunque estables las pueblan
tienen sus lunas²²¹, ay, ay.

BORJA: Es valiente y su aliento, 20
brío y desgarró, ay, ay,
siempre es de prometido,
no de contado, ay, ay.

(Interpolarse.)

VALLEJO: Son sus ojos pequeños, 25
mas cómo brillan, ay, ay,
parecen luces grandes
pero son niñas, ay, ay.

BORJA: Tiene contradictorias 30
siendo porque hurta, ay, ay,
miserable, y no tiene
él cosa suya, ay, ay.

VALLEJO: Son sus dientes iguales, 35
perlas preciosas, ay, ay,
pero sabe guardarlas
con lindas conchas, ay, ay.

BORJA: Como es tan avariento
tengo por llano, ay, ay,
que aunque le descuarticen
no dará un cuarto, ay, ay.

(Bandos.) [(Redondo.)]²²²

VALLEJO: Tiene un hoyo en la barba 40
que en cualquier tiempo, ay, ay,

²²⁰ En Moreto.

²²¹ *Tiene sus lunas*: Aquí se refiere a “irregularidades”, dado que “tener lunas” significa tener variaciones de carácter por el efecto de la luna. (María Moliner).

²²² En Moreto.

BORJA:	<p>trae con todos demanda para su entierro, ay, ay. Lo sutil de su ingenio yo no dibujo, ay, ay; tengo por acertado dejarlo en bruto, ay, ay.</p> <p>(<i>Por una.</i>)</p>	45
VALLEJO:	<p>Pues llegándola a pintar tan mal pintado me tiene, yo la hago voto solemne que ni un cuarto ha de llevar.</p>	50
BORJA:	Si me das, te podré amar.	
VALLEJO:	No me llevarás mi argén ²²³ .	
	(<i>Subir.</i>)	
BORJA:	¿Que quién te me enojó, mi bien?	
	<p>Mi fineza satisfaga dándome un escudo luego, porque de mi amor el fuego, si no se paga, se apaga.</p>	55
VALLEJO:	Darela, aunque más me halaga[n] cuatro bofetadas.	
BORJA:	<p>¡Ten! ¿Que quién te enojó, mi bien?</p> <p>(<i>Bajar.</i>)</p>	60
VALLEJO:	Yo tengo este bolsillo ²²⁴ mas no he de darte un sus ²²⁵ .	
BORJA:	Aqueste es para mí. [(<i>Quítasela.</i>)] ²²⁶	

²²³ *Argén*: (cat. o prov.) “Dinero o moneda corriente” (DRAE).

²²⁴ *Bolsillo*: Bolsa con monedas.

²²⁵ *Sus*: “(de gaita): Cualquier cosa aérea y sin sustancia” (Cov.)

²²⁶ En *la Nave*.

VALLEJO: ¡Espera, aguarda! 65

*(Cruzados.) [(Las caras afuera.)]*²²⁷

BORJA: ¡Bu,
lanturulú, lanturulú,
lantantantú!
Pues me llevo la bolsa.
¡Vaya con Belcebú!

VALLEJO: Sí haré, pero con ella. 70

*[(Vuélvesela a tomar.)]*²²⁸

BORJA: ¡Aguarda, espera!
(Eses.)

VALLEJO: ¡Bu,
lanturulú, lanturulú,
lantantantú!

BORJA: A Dios, pues no me da.

VALLEJO: Pues no la doy, agur. 75

BORJA: Acaba, pues, el baile.

VALLEJO: Acábatele tú.

BORJA: ¡Lanturulú!

VALLEJO: ¡Lanturulú!

*[(Por dentro.)]*²²⁹

Fin

²²⁷ En *La nave*.

²²⁸ En *La nave*.

²²⁹ En *Moreto*.

Menga y Bras

Copiado del único texto existente en el manuscrito de *El corazón* (Ms. 14.856).

Una secreta declaración amorosa en un contexto pastoril conforma el cuerpo del baile de *Menga y Bras*. Zagal y zagala se apartan de la gente a las afueras del pueblo para hablar con intimidad pero son interrumpidos por unos amigos que vienen a divertirlos con un baile. Como puede apreciarse, los nombres de estos zagales (Gilote, Silvino, Pascual, Marfisa, Olimpo, Sirena y los de los mismos protagonistas) son ecos de nombres pastoriles que tanta presencia tuvieron a lo largo de varios siglos. Los amantes tratan de disimular para que los demás no adivinen sus sentimientos –sus secretos diálogos figuran entre paréntesis–, y se unen a ellos para celebrar un baile. Durante la danza la pareja finge discutir por intereses económicos, y decimos “finge” porque Bras le explica a Menga que, aunque él sabe que la zagala no es interesada, se precisa fingir para agradar al público mordaz que, con toda probabilidad, disfrutaría de estas discusiones tan realistas. Esta es una más que posible referencia de Olmedo a lo que Lope expone en su *Arte nuevo* acerca de hacer comedias a gusto del vulgo. Díez Borque no duda en calificar de “vulgo fiero” a una parte del público de los corrales. El vulgo era temido por autores y dramaturgos, pues son numerosas las represalias que éste tomaba contra los actores, en plena función, cuando la obra representada no era de su agrado. Consideramos, pues, el comentario del zagal como un apunte metateatral:

BRAS:	[...] Ya sé: empezaré en juglar estilo. Tú, interesada, pidiendo responderás. Y no te ofendas, mi bien, de aquesta debilidad,
-------	---

siendo de ti tan ajena,
que contra un vulgo mordaz
es fuerza hacer elección
de lo que no es natural.)

Así pues, como en el baile de Lanturulú, se retoma el tema de la mujer pedidora, aunque con una variedad: ella no pide dinero, “tan solo” el alquiler de la casa, el vestir y el comer. Por otro lado, como vemos en el primer y segundo verso del párrafo anterior, Bras introduce el baile “en juglar estilo”, es decir, en sextillas, que tan de moda pusieron los juglares. Esta sucesión de sextillas –versos del 53 al 126– con rima aabaab, tienen la particularidad de que el tercer verso es de pie quebrado.

El baile, como es habitual, incluye un pegadizo estribillo que todos corean y que dará fin a la pieza.

Cabe añadir que los nombres de Menga y Bras eran tan famosos como manidos. Vicente Suárez de Deza y Ávila, en su mojiganga de *Los amantes de Teruel*, pone en boca Rosa estos versos: *Ya murieron Menga y Bras, / aquel lindo par de orates*. Los versos proceden de un romance pastoril que trata de los amores de Menga y Bras, tema que llegó a convertirse en reiterativo en numerosas piezas breves. Estos versos también se cantan en *Bras y Menga*, baile de Benavente y en *Los zarrapastrones* (refundición del anterior, con problemas de atribución). En ambos se procede a una parodia de los amores pastoriles; los versos completos son:

Ya murieron Menga y Bras
aquel bello par de orates,
tan iguales en morirse
como locos en amarse.

(Baile)

MENGA
BRAS

ZAGALES
ZAGALAS

MENGA: (Así):
¡Gilote, Silvino, Pascual,

20

	Marfisa, Olimpo, Sirena, muy bien venidos seáis donde haya compañía, divierta mi soledad!	
ZAGALA 1:	A divertirme venimos con un baile.	25
BRAS:	Por pensar que venías a ese sino quise adelantarme.	
ZAGALA 2:	Ya nuestro poco entendimiento conocía tu voluntad.	30
BRAS:	Fábricas a la Marfisa son cuantos villanos hay. ²³⁰	
ZAGALA 3:	Si estorbamos nos iremos.	
BRAS:	¿Vosotros cuándo estorbáis?	
MENGA:	(¿Para desmentir sospechas qué hemos de hacer?)	35
BRAS:	(Deslumbrar con el baile su cuidado. Ya sé: empezaré en jugar estilo ²³¹ . Tú, interesada, pidiendo responderás. Y no te ofendas, mi bien, de aquesta debilidad, siendo de ti tan ajena, que contra un vulgo mordaz es fuerza hacer elección de lo que no es natural.) ²³²	40 45

²³⁰ *Fábricas a la Marfisa / ... villanos hay*: Marfisa es el nombre de una de las zagalas, pero no queda claro el sentido de estos versos.

²³¹ *... en jugar estilo*: Es decir, en sextillas, que tan de moda pusieron los juglares.

²³² *Que contra un vulgo mordaz / (...) / de lo que no es natural*: Posible referencia de Olmedo a lo que Lope expone en su *Arte nuevo* acerca de hacer comedias a gusto del vulgo. Díez Borque no duda en calificar de “vulgo fiero” a una parte del público de los corrales. Ese vulgo era temido por autores y dramaturgos, pues

MENGA: (¿Y no hemos de vernos?)

BRAS: (Sí.)

MENGA: (¿Cuándo?)

BRAS: (Una ocasión habrá
en la que menos testigos
nos dejen más seguridad.) 50

MENGA: Pues zagales, ¡va de baile!

BRAS: ¡Así ha de ser!

TODOS: ¡Empieza!

BRAS: ¿Oyes, Menga?
(*Canta.*)

MENGA: ¿Qué quieres, Bras?
(*Canta.*)

BRAS: Que me quieras y no más.

MENGA: ¿Oyes Bras?

BRAS: ¿Qué quieres Menga? 55

MENGA: Que mi amor no te entretenga,
pues sólo quejas me das
y yo quiero, yo quiero más.

BRAS: Permite que enternecidos
entrar puedan mis sentidos 60
donde estás.
Sean, ya que no admitidos,
por lo menos de ti oídos
y no quiero, no quiero más.

MENGA: ¿Qué importa que a todas horas 65
oiga que gimes y lloras

son numerosas las represalias que éste tomaba contra los actores, en plena función, cuando la obra representada no era de su agrado.

sin compás,
 si cuando tus yerros doras
 con sólo amarme enamoras
 y yo quiero, yo quiero más. 70

(Vueltas entrepolando.)

BRAS: ¿De qué gustas, que rendida
 siempre a tus plantas mi vida
 la tendrás?
 Y sé bien agradecida,
 de mí obligada y servida 75
 y no quiero, no quiero más.

MENGA: No interesada he de ser
 y así sólo con placer
 me darás
 de la casa el alquiler, 80
 de vestir y de comer
 y no quiero, no quiero más.

(Júntanse y vueltas.)

BRAS: Haz que otro te pague, Menga,
 comida y casa que tenga
 puerta atrás 85
 por donde yo a verte venga,
 que él te vista y te mantenga
 y no quiero, no quiero más.

MENGA: Haz que a otro no se deba
 lo que vista, coma y beba 90
 y verás
 si un coche me trae y lleva
 cada mes con y a la nueva²³³,
 que no quiero, no quiero más.

BRAS: Con lo que tu amor me brinda 95
 admitiera, doña Linda,
 a Fierabrás²³⁴,

²³³ *Si un coche me trae y lleva / cada mes, con y a la nueva*: Era sabido que en la época barroca las mujeres gustaban de viajar en coche de caballos por ser sinónimo de clase social alta, no teniendo que sufrir los contratiempos de la intemperie, ni el polvo ni los barro de las calles, amén de contar con el anonimato de ver sin ser vistas en sus flirteos y paseos.

	y así dé la que te rinda, sin que me cuestes una guinda y no quiero, no quiero más.	100
MENGA:	Como un vestido me des con su monillo francés ²³⁵ , en mí hallarás, si se le siguen después su pollera ²³⁶ y guardapiés ²³⁷ , que no quiero, no quiero más.	105
	(<i>Caras afuera.</i>)	
BRAS:	Conténtate con que aquí suspire y llore por ti. Que Barrabás te arrebaté si hay en mí un sólo maravedí y no puedo, no puedo más.	110
MENGA:	¿Quién es tan gran majadero que enamore sin dinero?	
BRAS:	Quien jamás supo qué era un real entero.	115
MENGA:	Pues ¡afufón ²³⁸ ! caballero que no puedo, no puedo más.	
BRAS:	Ni yo puedo, no puedo más.	
TODOS:	“¿Oyes Menga?” “¿Qué quieres Bras?” “Que me quieras y no más.” “¿Oyes Bras?” “¿Qué quieres Menga?” “Que tu amor no me entretenga pues sólo quejas me das y no puedo no puedo más.” “Y yo quiero, yo quiero más.”	120 125

²³⁴ *Fierabrás* de Alejandría, famoso caballero sarraceno de los cantares de gesta franceses, emir de Antioquía, mencionado por Don Quijote al preparar el bálsamo de Fierabrás (1,X).

²³⁵ *Monillo*: “Jubón de mujer, sin faldilla ni mangas” (*Aut.*).

²³⁶ *Pollera*: “Guardapiés que se ponían las mujeres sobre el que llevaban la saya” (*Aut.*).

²³⁷ *Guardapiés*: “Vestido ceñido a la cintura y que llega hasta los pies” (*Aut.*).

²³⁸ *Afufón* (germanismo): “¡Váyase!” (*Aut.*).

MENGA:	El darme en querer, el quererme dar.	
BRAS:	Yo quiero darte y no puedo. Recibe la voluntad.	130
MENGA:	Ay, ay, ay, ay, ay.	
BRAS:	Ay, ay, ay, ay, ay.	
MENGA:	El no dar es flor.	
BRAS:	Para mí es azar.	
MENGA:	No hay fineza en ti.	135
BRAS:	En ti hay falsedad.	
MENGA:	Pues la mano ten.	
BRAS:	¿Tú quieres jugar?	
MENGA:	Si envidas, querré.	
BRAS:	Perdí el resto ya.	140
BRAS:	Ay, ay, ay, ay, ay.	
<i>(Tandas de dos en dos y vueltas en las esquinas.)</i>		
TODOS:	Ay, ay, ay, ay, ay, ay, ay, ay, ay, ay. “Si envidas, querré.” “Perdí el resto ya” Ay, ay, ay, ay, ay, ay, ay, ay, ay, ay.	145
BRAS:	Tras ti he de correr con amor audaz.	150
MENGA:	¿Tras que correr en mí tienes, si tienes, Bras, que parar?	

BRAS:	Ay, ay, ay, ay, ay.	
MENGA:	Ay, ay, ay, ay, ay.	
BRAS:	¿Por qué no me ves?	155
MENGA:	Por necesidad.	
BRAS:	Tengo arte gentil.	
MENGA:	Mas no liberal.	
BRAS:	Calidad te doy.	
MENGA:	No, quiero cantidad.	160
BRAS:	No me quieres bien.	
MENGA:	No, que pagas mal.	
BRAS:	Ay, ay, ay, ay, ay.	
MENGA:	Ay, ay, ay, ay, ay.	
TODOS:	Ay, ay, ay, ay, ay, ay, ay, ay, ay, ay. “No me quieres bien” “No, que pagas mal” Ay, ay, ay, ay, ay, ay, ay, ay, ay, ay.	165 170
MENGA:	(Mira que el pedir es disimular.)	
BRAS:	(Ya sé que en ti no pudiera caber tal vulgaridad.)	
MENGA:	Ay, ay, ay, ay, ay.	175
BRAS:	Ay, ay, ay, ay, ay.	
MENGA:	(¿Cuándo te veré?)	
BRAS:	(Hoy, a más tardar.)	

MENGA:	(¿Dónde estarás? Di.)	
BRAS:	(En ti me hallarás.)	180
MENGA:	(¡Qué dichoso amor!)	
BRAS:	(¡Qué! ²³⁹)	
MENGA:	Fin al baile den.	
BRAS:	No se baile más.	
MENGA:	Ay, ay, ay, ay, ay.	185
BRAS:	Ay, ay, ay, ay, ay.	
TODOS:	Ay, ay, ay, ay, ay, ay, ay, ay, ay, ay. “Fin al baile den” “No se baile más”. Ay, ay, ay, ay, ay, ay, ay, ay, ay, ay.	190

FINIS

²³⁹ ¡Qué (...)!/: Verso ilegible, aunque pudiera poner “¡Qué sentimental”.

La niña hermosa

Del texto encontramos diferentes versiones impresas, aunque ninguna de ellas ofrece variantes. La edición ha sido copiada de 1691 en *Floresta de entremeses y rasgos del ocio, a diferentes assumptos, de bayles y mojigangas* (T- 11.388) de la BNE.

En el baile de *La niña hermosa* trata de un padecimiento por amor en un contexto pastoril. El tópico de la pastora que se resiste al amor –más dura que el mármol a las quejas– se conserva intacto, pues el personaje femenino y coral de las pastorales sigue manteniéndose reacio al dominio del dios ciego. Un grupo de zagalas –Belisa, Anarda, Silvia, Flora y Cloris– interpelan a la hermosa Lucinda sobre la razón de su repentina tristeza tras asistir a un baile. La muchacha confiesa que sus ojos le han cegado de amor y le han mudado el ánimo. Una zagala culpa a Lucinda por la debilidad de enamorarse, pues opina *que para ver y cegar / mejor es cegar que ver*, y le dice que pague con lágrimas su error. Anarda sale en defensa de la niña hermosa diciendo que *en amor es / mejor que pagar / quedar a deber*. Así, inician un baile para que lo mismo que le provocó tristeza le cause de nuevo placer.

La pieza es de las más breves de Olmedo (90 versos), escrita mitad en romance y mitad en romancillo, y, aunque no aporta novedad al tema, sí ofrece una versificación pulida.

La niña hermosa

(Baile)

PERSONAJES

LUCINDA

SILVIA

BELISA

FLORA

ANARDA

CLORIS

(Salen todas las mujeres.)

LUCINDA: ¡Dejadme todas, dejadme!

BELISA: ¿Qué es lo que tienes?

LUCINDA: No sé.

ANARDA: ¿Cómo estás tan triste?

LUCINDA: Así.

FLORA: ¿Qué lo causa?

LUCINDA: Un “no sé qué”.

BELISA: ¿No fuiste ayer tarde al baile, alegre? 5

LUCINDA: A mi parecer, alegre fui.

ANARDA: Luego, triste volviste, sin duda, de él.

LUCINDA: Y no te admires, que sigue
siempre el pesar al placer.

BELISA: Al placer siguió el pesar, 10
luego bien decir podré:
(*Canta.*) ¡Qué triste volvió Lucinda
del solaz del pueblo ayer!
Mudanza ha sido el baile,
que ella al baile alegre fue. 15

LUCINDA: Mudanza no, novedad
bien pudo, Belisa, ser.

ANARDA:	Novedad sí y no mudanza, luego Lucinda, a mi ver, alegre fue y volvió triste. Más lo debieron hacer atenciones de los ojos que mudanzas de mujer.	20
LUCINDA:	No sé lo que fue, dejadme. ¡Ay!	
FLORA:	¿Suspiras?	
LUCINDA:	¿Pues qué he de hacer si me abraso?	25
FLORA:	Aunque lo calles, viendo yo en tu esquivez, todo es suspirar y arder. (<i>Canta.</i>) Que me maten si este mal no es todo de querer bien.	30
SILVIA:	¿Que tú quieres bien, que tanto te obstinaste a no querer?	
CLORI:	¿Que tú te ablandaste, flor muy preciada de laurel?	
BELISA:	¿Que tú al amor te rendiste tan aprisa?	35
LUCINDA:	¿Qué queréis? (<i>Canta.</i>) Mis alevosos ojuelos me llevaron a vender, que para morir de amor se les olvidó el desdén.	40
BELISA:	Ya que de ellos te fiaste, llora, sufre, siente, pues. Quien lleva el riesgo consigo no ha de asegurarse de él, que para ver y cegar, mejor es cegar que ver.	45
SILVIA:	Puesto que tienen la culpa	

	<p>sus ojos, no consoléis su pena, y para vengaros de su soberbia altivez pague con ellos llorando las finezas de su fe. Niña que de niñas fía los peligros de mujer.</p>	50
ANARDA:	<p>Que no, no, no, no, no lo pague, no, porque en amor es mejor que pagar quedar a deber, y puesto que el baile su tristeza fue, sea su alegría el baile también.</p>	55 60
FLORA:	<p>Y porque Lucinda vuelva a lo que fue para que se alegre cantad y tañed...</p>	65
SILVIA:	<p>...Diciendo las tres: (<i>Cantan</i>) No, no, no, no lo pagaré, que quien sabe amar sabr� aborrecer.</p>	70
BELISA:	<p>Que dices bien, que dices bien, que en el baile de amor mudanza ha de haber.</p>	75
LUCINDA:	<p>Bailemos, bailemos, bailemos, pues, que a pesar de lo fino del mal de querer, con cualquiera mudanza curar me podr�.</p>	80
BELISA:	<p>Pero no de manera que se canse.</p>	

El retrato, en esdrújulos
(Señores, oíd, de mi padre)

Este baile también es conocido por su primer verso: *Señores, oíd, de mi padre / suplico en vuestra prudencia*. Tan solo de un ejemplar completo del *Baile del retrato, en esdrújulos* tenemos noticia, y se halla en la antología de *El corazón* de la BNE (Ms. 14.856). Los demás textos sólo reproducen la letra –no completa– del tono escrito por Olmedo, sin incluir el diálogo.

Por la presencia del nombre de los actores en el reparto del baile podemos saber al menos que debió de representarse en 1679, año en el que Bernarda [*la Grifona*], Manuela [*Escamilla*], con los músicos Gaspar [*de Real*] y [*Juan de*] Malaguilla coincidieron en la compañía de Manuel Vallejo.

Los idealizados retratos de belleza femenina son una constante a lo largo de los siglos con la adopción de la estética horaciana del *ut pictura poesis*. Su valor plástico y su centralización en lo visual permiten desvelar al lector–espectador la estrecha relación entre poesía y pintura. Así, numerosos son los textos que describen los rasgos físicos de la mujer hermosa, redundando en los cánones de la *descriptio puellae* barroca. Las mismas actrices, Manuela y Bernarda, que introducen el baile se refieren a ello, sabedoras de que un baile sobre un retrato no aporta ninguna novedad, ni siquiera estando escrito en esdrújulos. La novedad de este baile consiste, pues, según Bernarda, en que es un retrato cantado por ellas –mujeres–. Olmedo nos ofrece, sin embargo, una verdadera novedad: el hecho de que los esdrújulos estén a principio de verso y no al final, como era habitual. Debemos añadir que algunas de las imágenes creadas para esta descripción, plagada de simbología y mitología, pueden considerarse de gran originalidad, las cuales se tratan de desvelar en las notas al pie del texto editado.

Los primeros 44 versos –en romance– que conforman el diálogo entre ambas actrices introducen el canto posterior –los 50 versos restantes– con la descripción de la dama, para lo que prefiere el romance decasílabo. Este tono lo encontramos recogido en *Fuentes y testimonios poéticos*, un manuscrito antológico de la BNE (Ms. 3884) en el que figura titulado con el primer verso, aunque sólo anota tres de las doce estrofas que se incluyen en el baile. Un testimonio poético–musical del tono se encuentra recogido en el *Manojuelo poético–musical de Nueva York*, editado por Fernández y Lambea [2008]. Esta partitura musical para dos voces no incluye algunas estrofas (2ª, 7ª y 10ª), creando mayor intensidad lírica centrada exclusivamente en el rostro y cuello de la mujer retratada. La música es de [Cristóbal] Galán, músico contemporáneo a Olmedo. Las pocas variantes que este cancionero presenta se encuentran en el Registro.

El retrato en esdrújulos

(Baile)

PERSONAJES

MANUELA
BERNARDA

MALAGUILLA
GASPAR

(Sale MANUELA.)

MANUELA: Señores, oíd, de mi padre²⁴¹
suplico en vuestra prudencia,
un descuido que le coge
de los pies a la cabeza.
Él no tiene prevenido 5
baile para esta comedia
que, como es flema su gracia,
hace gracia de su flema
y así, señores, os pido
que yo por mujer...

(Sale BERNARDA.)

BERNARDA: ¿Manuela, 10
a qué has salido?

MANUELA: Bernarda,
a pedir que perdón tengan
desaciertos de mi padre
pues, siendo comedia nueva
la que hoy hacemos, nos falta 15
sainete²⁴² que nuevo sea²⁴³.

BERNARDA: ¿Sainete falta?

MANUELA: Sí amiga.

BERNARDA: ¿Y ha de ser nuevo?

²⁴¹ *Oíd de mi padre*: Con estas palabras, Manuela, mujer de Alonso de Olmedo, se refiere al *autor de comedias* Manuel Escamilla, su padre, suegro de Olmedo.

²⁴² *Sainete*: Véase nota al verso 3 de *Píramo y Tisbe*.

²⁴³ Observamos la presunción de incluir comedias y sainetes nuevos en el repertorio que ofrecen las compañías.

MANUELA:	¿No es fuerza para que por nuevo gane lo que por ser nuestro pierda?	20
BERNARDA:	Pues si tú ayudarme quieres, fiadas en la clemencia de Madrid, entre las dos le haremos.	
MANUELA:	¿Eres poeta?	
BERNARDA:	A veces en la almohadilla hago coplas, mas no buenas.	25
MANUELA:	Yo cuando tomo el rosario, mas son sin razón mis cuentas.	
BERNARDA:	Un retrato cantaremos con novedad.	
MANUELA:	¡Esa es buena! ¿Un retrato es novedad?	30
BERNARDA:	Siendo una cosa tan vieja el sainete, no está en eso la novedad, mi Manuela.	
MANUELA:	¿Pues, mi Bernarda, en qué puede estar?	35
BERNARDA:	En que nuestro sea.	
MANUELA:	Pues, Malaguilla y Gaspar, salgan ustedes afuera y acompañen nuestras voces.	
	<i>(Salen los dos.)</i>	
LOS DOS:	Ya estamos a su obediencia.	40
MANUELA:	Haz aquesta novedad como ha de ser.	

BERNARDA:	A la oreja te lo diré. Escucha aparte. Así ha de ser. <i>[(Le habla al oído).]</i>	
MANUELA:	¡Vaya!	
TODOS:	¡Venga!	
<i>[(Cantan.)]</i>	¡Óigannos retratar un prodigio único en donaire y belleza! Fílida ²⁴⁴ , al copiar tu hermosura, tímido el pincel colorea.	45
	Piélago de azabache es tu pelo ²⁴⁵ , céfiro ²⁴⁶ con halagos te encrespa fúnebre tempestad de las vidas, náufragos que sus ondas navegan.	50
	Márgenes en tu frente descubre cándida que del mar toma tierra; ánimo ²⁴⁷ que del golfo se libra, pálido en la orilla se anega.	55
	Ébano se reparte en dos arcos lúgubres que fabrican tus cejas; bélicos, pues que traen por carcaje párpados con diluvios de flechas ²⁴⁸ .	60
	Délficos ²⁴⁹ luminares tus ojos crédulas confianzas desprecian;	

²⁴⁴ *Fílida, al copiar tu hermosura*: Muchos son los nombres de mujer que la poesía del XVI y XVII tenía como prototipo de belleza femenina, en gran parte de herencia clásica o petrarquista. El nombre de *Fílida* es uno de los más usuales que sirvió de musa a muchos poetas. Cervantes lo corrobora con gran humor e ironía por boca del bachiller Sansón Carrasco, cuando se habla de buscar nombres de damas a las que cantar si se hicieran pastores:

Y cuando faltaren [damas], darémosles los nombres de las estampadas e impresas, de quien está lleno el mundo: Fíldas, Amarilis, Dianas, Fléridas, Galateas y Belisardas; que pues las venden en las plazas, bien las podemos comprar nosotros y tenerlas por nuestras. (Quijote, II, cap. 73).

²⁴⁵ *Piélgo de azabache tu pelo*: El pelo negro forma parte de la *descriptio puellae* barrocas.

²⁴⁶ *Céfiro*: (poet.) Viento suave y apacible (D.R.A.E.).

²⁴⁷ *Ánimo*: Alma (Aut.); *del golfo se libra*: porque siempre que se compara la vida o el amor con el mar, éste es tormentoso. Por ello, *librarse* de un *golfo* es haberse salvado por no estrellarse en él; de ahí, asimismo, la paradoja del siguiente verso a propósito de la *orilla* y el *anegarse* en ella.

²⁴⁸ *diluvios*: El movimiento de los párpados; *de flechas*: las pestañas. La imagen es extraordinariamente original.

²⁴⁹ *Délficos*: Brillantes, apolíneos. Perteneciente o relativo al oráculo de Apolo –dios de la luz y la verdad– en Delfos.

águila que examina sus rayos,
Ícaro llorará su soberbia²⁵⁰.

Índice, tu nariz me señala
términos que divide ella mesma;
pródiga, no dilata defectos;
mísera, perfecciones no abrevia. 65

Páramos de jazmín en tu rostro
célebres de claveles pueblan;
tálamo sus mejillas de flores,
prósperos maridajes celebran. 70

Próvida si perfecta tu boca,
ámbares, si respira, se alienta;
nácares sonrojean tus labios;
néctares resplandecen tus perlas. 75

Hércules, tu garganta de nieve;
íclita todo un cielo sustenta²⁵¹;
fábrica²⁵² que se afirma en cristales
frígid²⁵³ que en dos copos se hielan. 80

Préstamos de candor a los mayos
fértil concedió tu pureza;
débitos que a tus manos las rinde;
réditos sin cesar de azucenas.

Príncipe, por lo gran, tu talle;
créditos de perfe[c]to granjea; 85

²⁵⁰ Versos 61–64: Si el sujeto lírico es *águila* –con quien se identifica a menudo– porque es capaz de mirar directamente al sol sin deslumbrarse o quemarse la vista, terminará siendo *Ícaro*, ya que caerá fulminado, como el hijo de Dédalo, por la osadía de volar tan alto que se aproximó al sol (la dama) y éste derretió sus alas.

²⁵¹ *Hércules tu garganta de nieve / íclita todo un cielo sustenta*: Según la mitología griega Hércules pidió ayuda a Atlas, el dios que sujeta la bóveda celeste, para conseguir las manzanas de oro del jardín de las Espérides. Mientras Atlas fue a buscar las manzanas, Hércules sujetó en sus espaldas el peso de la bóveda. La metáfora del texto nos muestra el cuello de la dama como un Hércules de nieve –columna blanca–, fiel a la *descriptio puellae*, que sujeta el cielo, es decir, el rostro femenino con sus luminas.

²⁵² *fábrica*: “edificio suntuoso” (*Aut.*); es decir, todo el cuerpo, toda la belleza de la dama; *se informa en*: “adquirir” (*Aut.*); *cristales*: “materia apreciable de la que se hacen muchas cosas curiosas para servicio y adorno del culto divino” (*Aut.*); acepción con la que queda, de nuevo, subrayada la naturaleza divina de la dama.

²⁵³ *frígid*: adjetivo con que se alude a la frialdad desdeñosa de la dama ante el amor; *dos copos*: los dos ojos, ya que al agua, asimismo, en la literatura áurea se la refiere en muchas ocasiones como cristal. Con esta estrofa queda confirmado que la beldad de la dama es, ciertamente, todo un “prodigio” (v. 1).

dádivas de donaire esparce;
vínculos que de sí no enajena.

Ápices son tus pies con impulso;
mínimas reclusiones profesa; 90
rémoras, a los ojos detienen;
átomos, a la vista se niegan.

Dígannos los oyentes si tiene
síncopa de tu mucha belleza;
plácidos nuestros yerros perdonen; 95
vítores nuestro afecto merezcan.

Finis

Los títulos de comedias

Este baile se estrenó ante el rey Felipe IV, su esposa Mariana de Austria y el príncipe Carlos, en 1662, fecha que recoge Cotarelo [1911: cxcix] y que concuerda con precisión con el reparto de actores que encontramos en la versión más antigua hallada del texto, la del manuscrito del siglo XVII de *El corazón*, que tan requerido ha sido para la edición de las obras de Olmedo. Dicho reparto pertenece a la compañía de Simón Aguado, donde sabemos que todos ellos trabajaron juntos ese año:

BERNARDA	Bernarda Manuela – <i>la Grifona</i> –
AGUADO	Simón Aguado, <i>gracioso</i>
FRANCISCA	Francisca Verdugo, <i>primera dama</i>
OROZCO	Miguel de Orozco, <i>tercer galán</i>
BORJA	Mariana de Borja – <i>la Borja</i> –
ROJO	José de Rojo, <i>segundo barba</i>
MANUELA	Manuela Bustamante, <i>segunda dama</i>
CARRIÓN	José Carrión, <i>barba</i>

Para la edición no hemos usado el texto de *Piezas de títulos de comedias* de Restori [1903] porque él manejó el manuscrito de la BNE de *La nave* (Ms. 14.851) donde figura como *Entremés de los títulos de comedias*, que es posterior y le faltan algunos versos. La razón para datar como más tardía la versión de Restori es que en los versos finales se menciona al *rey* Carlos II, mientras que en la de *El corazón* figura como *príncipe*. Sin embargo, resulta admirable la labor del estudioso italiano, que recoge en su edición hasta

veinte piezas escritas a base de nombres de comedias famosas. Este trabajo muestra, entre otras cosas, lo habitual de este tipo de piezas.

Estamos con Cotarelo cuando recalca la originalidad de este baile –ya que es baile y no entremés, como reza su título en *La nave*– por incluir el título de una comedia en cada uno de sus versos. Esto supone una novedad para el gremio de los bailes que tratamos, aunque conlleva una dificultad añadida al tener que someter el diálogo a tan complicado proceso. Modelar un texto para que case con la música a través de la métrica, seleccionar títulos de comedias para armar un diálogo con sentido, someter el número de sílabas al breve octosílabo y, por ende, incrustar un título por verso –más de 160–, supone un reto considerable para el escritor.

Los últimos cuatro versos de la versión editada no aparecen en *El corazón*, y sí en *Sainetes de los dos mejores ingenios de España de Don Pedro Calderón y D. Agustín Moreto* (Ms. 16.292). Hemos decidido incluirlos entre corchetes.

En el baile de *Los títulos de comedias*, elogiado por Cotarelo [1911: cxcix], se finge una competencia amorosa entre varias parejas, expresada con locuacidad y usando siempre el título de una famosa comedia en cada verso, todos ellos en romance, a excepción de las seguidillas finales. Las parejas vienen formadas así, cada uno con un carácter similar al de los protagonistas de las comedias con que se presentan:

1. Bernarda (*La lindona de Galicia*) y Simón Aguado (*El valiente Campuzano*)
2. Francisca (*La mujer contra el consejo*) y Orozco (*Luis Pérez el gallego*)
3. La Borja (*La toquera vizcaína*) y Rojo (*Añasco el de Talavera*)
4. Manuela (*La hija del mesonero*) y Carrión (*El celoso extremeño*)

Tras la presentación de las parejas comienzan las discusiones –alguna por dinero: Francisca y Orozco–, provocando entre todos ellos *Celos hasta los cielos*. El músico comenta así la creciente tensión entre las parejas:

*Cada uno para sí
es hoy Madrid por dentro*²⁵⁴;
*Cautela contra cautela,
Mentir y mudarse a un tiempo.*

²⁵⁴ De Rosete, de 1641.

Por ello intercede a modo de juez –lo que se asemeja a los *entremeses de desfile* de personajes– para poner un poco de paz (*A gran daño, gran remedio*), pero *El valiente Campuzano* –Simón Aguado– de alguna forma ofende a Bernarda y a La Borja, por lo que Rojo, cual *Caballero del Febo*, golpea a Simón y le hace caer. Francisca reprende a Rojo diciéndole que *No hay duelo entre amigos*. El músico pide orden entre ellos:

*El desdén con el desdén
destierre Apacible Orfeo
y El poder de la amistad
logren Olimpa y Sireno.*

De esta forma todos se reconcilian para celebrar a los monarcas y al príncipe presentes. Bernarda introduce así las seguidillas finales:

*Cesen Las academias
de Amor y Marte.
¡Viva El águila de Austria
con El rey Ángel!*

Dada la falta de acotaciones no podemos saber si Simón agrede de alguna forma física a Bernarda y La Borja –pues ambas gritan ¡Ay!– ni cómo Rojo agrede a Simón, –se acota que éste *cae*–, aunque suponemos que tal vez sacaran las espadas, ya que Francisca se refiere a este hecho como “duelo entre amigos”.

El tema del retrato de la dama, con sus todos sus tópicos, pervive aún hoy en día en los cantos –mayos– que las rondas nocturnas llevan a sus enamoradas –mayas– en la noche del 30 de abril, previa al inicio del mes de mayo.

Los títulos de comedias

(Baile)

PERSONAJES

BERNARDA	[SIMÓN] AGUADO
FRANCISCA	OROZCO
BORJA	ROJO
MANUELA	CARRIÓN
MÚSICO	

- MÚSICO: Con títulos de comedias
se han cantado en este puerto
letras que en ser acertadas
se parecen a sus dueños.
Hoy en ellas un sainete²⁵⁵ 5
os da un poeta, poniendo
a título de serviros
un título en cada verso.
- (Sale.)
- BERNARDA: *La lindona de Galicia*²⁵⁶.
- (Sale.)
- FRANCISCA: *La mujer contra el consejo*²⁵⁷. 10
- (Sale.)
- BORJA: *La toquera vizcaína*²⁵⁸.
- (Sale.)
- MANUELA: *La hija del mesonero*²⁵⁹.
- LAS 4: Dan hoy con *Trampa adelante*²⁶⁰
*los Celos hasta los cielos*²⁶¹.
- (Sale.)
- AGUADO: *El valiente Campuzano*²⁶². 15
- (Sale.)
- OROZCO: *Luis Pérez el gallego*²⁶³.

²⁵⁵ *Sainete*: Véase nota al verso 4 del entremés de *Píramo y Tisbe*.

²⁵⁶ De Lope de Vega.

²⁵⁷ De Antonio Martínez de Meneses.

²⁵⁸ De Juan Pérez de Montal.

²⁵⁹ O *La ilustre fregona*, de Diego de Figueroa y Córdoba.

²⁶⁰ De Agustín Moreto.

²⁶¹ No encontrada.

²⁶² De Antonio Enríquez Gómez.

²⁶³ De Calderón.

(Sale.)		
ROJO:	<i>Añasco el de Talavera</i> ²⁶⁴ .	
(Sale.)		
CARRIÓN:	Con <i>El celoso extremeño</i> ²⁶⁵ .	
LOS 4:	Pondrán con <i>Abrir el ojo</i> ²⁶⁶ <i>A gran daño gran remedio</i> ²⁶⁷ .	20
	(Por fuera.)	
MÚSICO:	<i>Cada cual lo que le toca</i> ²⁶⁸ <i>elija y en Dicho y hecho</i> ²⁶⁹ ; <i>Cada cual con su igual</i> <i>procure Dar tiempo al tiempo.</i>	
AGUADO:	<i>Antes que todo es mi dama.</i>	25
BERNARDA:	Pues yo <i>Con quien vengo, vengo.</i>	
ROJO:	Pues yo...	
OROZCO:	<i>Primero soy yo</i> ²⁷⁰ .	
CARRIÓN:	<i>Allá dará el rayo</i> ²⁷¹ .	
ROJO:	<i>¡Fuego</i> <i>de dios en el querer bien!</i> ²⁷²	
FRANCISCA:	<i>¡Lo que son juicios del cielo</i> ²⁷³ !	30
BORJA:	<i>La Ventura sin buscarla</i> ²⁷⁴ <i>hallará en mí el Caballero</i> ²⁷⁵ .	

²⁶⁴ De Álvaro Cubillo de Aragón.

²⁶⁵ Atribuída a Lope de Vega. También pueden ser de Antonio Coello y Ochoa y de Juan Pérez de Montalbán.

²⁶⁶ De Rojas Zorrilla.

²⁶⁷ No encontrada.

²⁶⁸ De Agustín de Rojas.

²⁶⁹ De Antonio Coello.

²⁷⁰ De Calderón.

²⁷¹ Figura en los el catálogo de Urzaiz [2002] como *Allá darás, rayo*, de Lope de Vega.

²⁷² De Calderón.

²⁷³ De Pérez de Moltalbán.

²⁷⁴ De Lope de Vega.

²⁷⁵ De Moreto.

OROZCO:	<i>No hay mal que por bien no venga</i> ²⁷⁶ , que he de hacer <i>Del mal lo menos</i> ²⁷⁷ .	
CARRIÓN:	<i>No hay cosa como callar.</i> ²⁷⁸	35
MANUELA:	Lo que <i>El amante mudo</i> quiero. ²⁷⁹ ¿Me querrás?	
CARRIÓN:	<i>Quien calla, otorga</i> ²⁸⁰ .	
MANUELA:	... o <i>El más heroico silencio</i> ²⁸¹ .	
	(<i>Baila cada uno con la zagala.</i>)	
MÚSICOS:	<i>Fingir y amar</i> ²⁸² representan aquí <i>Los cuatro elementos</i> ²⁸³ y en <i>Los juegos de la aldea</i> ²⁸⁴ son <i>Los novios de Hornachuelos</i> ²⁸⁵ .	40
SIMÓN:	<i>La más hidalga hermosura</i> ²⁸⁶ sois, y <i>La loca del cielo.</i> ²⁸⁷	
BERNARDA:	<i>Ofender con las finezas</i> ²⁸⁸ no es gracia.	45
AGUADO:	¡Por <i>San Alejo!</i> ²⁸⁹ <i>Soy El príncipe constante.</i> ²⁹⁰	
BERNARDA:	<i>Cuantas veo, tantas quiero,</i> ²⁹¹	

²⁷⁶ De Mira de Amescua.

²⁷⁷ De Tirso de Molina.

²⁷⁸ De Calderón.

²⁷⁹ De tres ingenios: Villaviciosa, Matos Fragoso y Zabaleta.

²⁸⁰ De Tirso de Molina.

²⁸¹ De Antonio Floch de Cardona.

²⁸² De Moreto.

²⁸³ No encontrada.

²⁸⁴ Anónima.

²⁸⁵ De Lope.

²⁸⁶ De Juan de Zabaleta.

²⁸⁷ De Diego Villegas y otra igual de Rojas Zorrilla.

²⁸⁸ De Jerónimo Villaizán y Garcés.

²⁸⁹ *Comedia de San Alejo*, de Juan López de Úbeda; *Auto de Santo Alexo*, de Sebastián Pérez y otro de Baltar Gracián (ed. 1613); *Vida de San Alejo*, de Moreto.

²⁹⁰ De Calderón.

parecéis.

SIMÓN: *Ello dirá*²⁹².

BERNARDA: *El pícaro*²⁹³ es mi dueño.

50

FRANCISCA: Yo tengo *El amor al uso*²⁹⁴.

OROZCO: ¿Y es...?

FRANCISCA: *El amor bandolero*.²⁹⁵

OROZCO: Parecéis *La gitanilla*²⁹⁶.

FRANCISCA: Y vos *El rico avariento*.²⁹⁷

BORJA: ¿Quién sois?

ROJO: *Orlando el furioso*²⁹⁸,
*El caballero de Olmedo*²⁹⁹;
soy *El Séneca de España*.³⁰⁰

55

BORJA: *Galán, valiente y discreto*³⁰¹.

MANUELA: ¿Pues no habláis?

CARRIÓN: *No puede ser*³⁰².

MANUELA: Sois *La alcázar del secreto*³⁰³.

60

CARRIÓN: Reina, *Quien habló, pagó*³⁰⁴;

²⁹¹ De Avellaneda y Villaviciosa.

²⁹² De Lope.

²⁹³ No encontrada, aunque sí *El pícaro bobo*, de Juan Vélez de Guevara, y *El pícaro hablador*, de Manuel Coello Rebello.

²⁹⁴ Anónima.

²⁹⁵ De Lope de Vega.

²⁹⁶ De Pérez de Montalbán.

²⁹⁷ De Mira de Amescua.

²⁹⁸ Poema épico de Ludovico Ariosto.

²⁹⁹ De Lope de Vega.

³⁰⁰ Atribuida a Gaspar de Ávila, ed. 1632.

³⁰¹ De Mira de Amescua.

³⁰² Anónima.

³⁰³ No encontrada.

	<i>Amor secreto, hasta celos</i> ³⁰⁵ .	
BERNARDA:	Dadme algo.	
SIMÓN:	<i>No es ocasión</i> ³⁰⁶ .	
BERNARDA:	<i>Los milagros del desprecio</i> ³⁰⁷ veréis.	
SIMÓN:	<i>Habladme en entrando</i> ³⁰⁸ .	65
BERNARDA:	<i>¿Contra la fe no hay respeto?</i> ³⁰⁹ <i>Seré La mujer por fuerza</i> ³¹⁰ .	
SIMÓN:	Busque al <i>Letrado del cielo</i> ³¹¹ , pues pone <i>El pleito del diablo</i> ³¹² o <i>El cura de Madridejos</i> ³¹³ .	70
FRANCISCA:	<i>El diablo está en Cantillana</i> ³¹⁴ .	
OROZCO:	<i>Peor es urgallo</i> ³¹⁵ .	
FRANCISCA:	Bueno <i>Darlo todo o no dar nada</i> ³¹⁶ .	
OROZCO:	<i>Lo dicho, dicho</i> ³¹⁷ .	
FRANCISCA:	Pues quiero <i>Dejar un reino por otro</i> ³¹⁸ . ¡Adiós!	75

³⁰⁴ De Rodrigo de Herrera y Ribera.

³⁰⁵ De Lope de Vega.

³⁰⁶ Desconocido aunque frecuente en este tipo de piezas, según Restori.

³⁰⁷ De Lope de Vega.

³⁰⁸ De Tirso de Molina.

³⁰⁹ De Diego Gutiérrez.

³¹⁰ De Tirso de Molina.

³¹¹ De Matos Fragoso.

³¹² *El pleito del diablo con la Virgen*, de Rojas Villandrando.

³¹³ No encontrada.

³¹⁴ De Juan Vélez de Guevara.

³¹⁵ De Antonio Coello y Ochoa.

³¹⁶ De Calderón.

³¹⁷ No encontrada.

³¹⁸ De Lope.

OROZCO:	¡Vaya con <i>San Diego de Alcalá</i> ! ³¹⁹	
FRANCISCA:	¡Sois <i>El ingrato</i> ! ³²⁰	
OROZCO:	Eso es <i>Acertar por yerro</i> ! ³²¹	
FRANCISCA:	Es <i>El galanteo al revés</i> ! ³²²	
ROJO:	<i>Entre bobos anda el juego</i> ! ³²³ ¡idos con <i>San Cayetano</i> ! ³²⁴	80
BORJA:	Voyme, que <i>Un bobo hace ciento</i> ! ³²⁵	
MANUELA:	¿Es mudo?	
CARRIÓN:	<i>Allá se verá</i> ! ³²⁶	
MANUELA:	¿Qué teme <i>El galán secreto</i> ! ³²⁷ ?	
CARRIÓN:	<i>La desdicha de la voz</i> ! ³²⁸	85
MANUELA:	Pierda <i>La dicha del necio</i> ! ³²⁹	
	(Cruzado.)	
MÚSICOS:	<i>Cada uno para sí</i> ! ³³⁰ es hoy <i>Madrid por dentro</i> ! ³³¹ ; <i>Cautela contra cautela</i> ! ³³² , <i>Mentir y mudarse a un tiempo</i> ! ³³³	90

³¹⁹ De Lope.

³²⁰ De Calderón.

³²¹ Anónima, aunque es similar a *Acertar errando*, de Lope.

³²² De Zapata.

³²³ De Francisco de Bernardo y Quirós.

³²⁴ No encontrada.

³²⁵ De Solís.

³²⁶ De Matos Frago, también conocida como *La tía de la menor*.

³²⁷ De Mira de Amescua.

³²⁸ De Calderón.

³²⁹ Desconocida.

³³⁰ De Calderón.

³³¹ De Rosete.

³³² De Tirso y otra de Ruiz de Alarcón.

³³³ De José de Figueroa, escrita con su hermano Diego.

SIMÓN:	<i>Quien se muda, Dios le ayuda.</i> ³³⁴	
FRANCISCA:	Yo quiero <i>Servir a buenos</i> ³³⁵ .	
BERNARDA:	<i>Quien todo lo quiere</i> ³³⁶ , todo lo pierde.	
SIMÓN:	¿Qué?	
BERNARDA:	<i>Yo me entiendo</i> ³³⁷ .	
SIMÓN:	<i>Yo por vos ¿y vos por otro</i> ³³⁸ ?	95
BERNARDA:	Es <i>La fuerza del ejemplo</i> ³³⁹ , <i>La más constante mujer</i> ³⁴⁰ soy con vos.	
ROJO:	<i>Yo El loco cuerdo</i> ³⁴¹ .	
FRANCISCA:	¿Ya es <i>Amor y obligación</i> ³⁴² ?	
BORJA:	¡ <i>El desengaño a su tiempo</i> ³⁴³ !	100
CARRIÓN:	No es bueno <i>El secreto a voces</i> ³⁴⁴ .	
FRANCISCA:	¿Cuál lo será?	
CARRIÓN:	<i>El Encubierto</i> ³⁴⁵ .	
OROZCO:	Oiga <i>La condesa Julia</i> ³⁴⁶ ...	

³³⁴ Desconocida.

³³⁵ No encontrada.

³³⁶ De Lope de Vega.

³³⁷ Anónima.

³³⁸ De Moreto.

³³⁹ Anónima.

³⁴⁰ De Pérez de Montalbán.

³⁴¹ *El loco cuerdo*, *San Simeón*, de José de Valdivielso.

³⁴² Una de Agustín Moreto y otra de Antonio de Solís.

³⁴³ A su tiempo, el desengaño, de Matos Fragoso con Juan Bautista de Villegas y Calderón.

³⁴⁴ De Calderón.

³⁴⁵ De Diego Jiménez de Enciso.

³⁴⁶ Desconocido.

MANUELA:	Diga <i>El príncipe perfecto</i> ³⁴⁷ .	
OROZCO:	Mi amor es <i>El parecido</i> ³⁴⁸ al suyo.	105
MANUELA:	¡ <i>Lindo Don Diego</i> ³⁴⁹ !	
BORJA:	Parecéis <i>El mentiroso</i> ³⁵⁰ .	
SIMÓN:	Seré <i>El galán Gerineldos</i> ³⁵¹ y <i>El amor enamorado</i> ³⁵² .	
ROJO:	Seamos <i>Adonis</i> y <i>Venus</i> . ³⁵³	110
BERNARDA:	¡ <i>Cómo se engañan los ojos</i> ³⁵⁴ !	
ROJO:	A ser yo <i>Pascual el ciego</i> ³⁵⁵ , <i>El capitán Belisario</i> ³⁵⁶ o <i>El lego del Carmen</i> ³⁵⁷ .	
SIMÓN:	¡Muero!	
BORJA:	<i>Celos no ofenden al sol</i> ³⁵⁸ .	115
SIMÓN:	<i>Donde [hay] agravios no hay celos</i> ³⁵⁹ .	
BERNARDA:	¿Qué es esto?	
SIMÓN:	<i>Lo que ha de ser</i> ³⁶⁰ : <i>Vengarse con agua y fuego</i> ³⁶¹ ,	

³⁴⁷ *El príncipe perfecto*, o cómo ha de ser un buen rey, de Lope de Vega.

³⁴⁸ De Agustín Moreto.

³⁴⁹ De Moreto.

³⁵⁰ De Ruiz de Alarcón.

³⁵¹ Anónima.

³⁵² De Lope de Vega.

³⁵³ Puede aludir al *Adonis* de Lope.

³⁵⁴ No encontrada.

³⁵⁵ Desconocida.

³⁵⁶ De Mira de Amescua.

³⁵⁷ De Moreto.

³⁵⁸ De Enríquez Gómez.

³⁵⁹ De Rojas Zorrilla.

³⁶⁰ No encontrada.

	<i>Amor vencido de Amor</i> ³⁶² , <i>Pasión vencida de afecto</i> ³⁶³ , <i>La batalla del honor</i> ³⁶⁴ , <i>Peligrar en los remedios</i> ³⁶⁵ , <i>El garrote más bien dado</i> ³⁶⁶ , <i>La locura por los celos</i> ³⁶⁷ , <i>La más dichosa venganza</i> ³⁶⁸ del Amante de Toledo. ³⁶⁹ <i>Quien tal hace, que tal pague</i> ³⁷⁰ .	120
LAS DOS:	¡Ay!	
SIMÓN:	Quédase <i>El rey sin reino</i> ³⁷¹ .	
TODOS:	¿Qué es?	
LAS DOS:	<i>La fuerza lastimosa</i> ³⁷² .	
SIMÓN:	<i>De una causa, dos efectos</i> ³⁷³ .	
ROJO:	<i>Las manos blancas no ofenden</i> ³⁷⁴ .	130
BERNARDA:	<i>También la afrenta es veneno.</i> ³⁷⁵	
ROJO:	¿Qué, pues? <i>Guardar y guardarse</i> ³⁷⁶ , que <i>El caballero del Febo</i> ³⁷⁷ le embiste.	

³⁶¹ De Calderón.

³⁶² Una de Antonio Sigler de la Huerta y otra de Vélez de Guevara con Zabaleta y el mismo de la Huerta.

³⁶³ De Diamante.

³⁶⁴ De Lope de Vega.

³⁶⁵ De Rojas Zorrilla.

³⁶⁶ Atribuida a Lope y a Vélez de Guevara.

³⁶⁷ Desconocida.

³⁶⁸ De Muxet de Solís.

³⁶⁹ Desconocida, aunque Restori apunta que tal vez deba corregirse como *Hamete de Toledo*.

³⁷⁰ No encontrada.

³⁷¹ De Lope de Vega.

³⁷² De Lope de Vega.

³⁷³ De Calderón.

³⁷⁴ De Calderón.

³⁷⁵ De Rojas Zorrilla.

³⁷⁶ De Lope de Vega.

³⁷⁷ Desconocida, aunque Restori anota que tal vez cambiando Sol por Febo, por fuerza de la asonancia, se trate de *El caballero del sol*, de Luis Vélez de Guevara.

SIMÓN:	<i>¡Fiar de Dios³⁷⁸!</i> <i>y A fuerza de armas el cielo³⁷⁹</i> <i>pierde.</i>	135
	<i>(Cae.)</i>	
ROJO:	<i>Peor está que estaba³⁸⁰.</i>	
FRANCISCA:	<i>Roberto el diablo³⁸¹, ¿qué es esto?</i>	
OROZCO:	<i>Caer para levantarse³⁸².</i>	
SIMÓN:	<i>No hay prudencia donde hay celos³⁸³.</i>	
ROJO:	<i>Lavar sin sangre una ofensa³⁸⁴</i> <i>parece El mejor acuerdo.³⁸⁵</i>	140
OROZCO:	<i>No hay duelo entre dos amigos³⁸⁶.</i>	
SIMÓN:	<i>El mejor amigo, el muerto³⁸⁷.</i>	
BERNARDA:	<i>¡Mi bien!</i>	
SIMÓN:	<i>Obras son amores³⁸⁸.</i>	
BERNARDA:	<i>Yo...</i>	
SIMÓN:	<i>Quien ama no haga fieros.³⁸⁹</i>	145
BERNARDA:	<i>¡No hice!</i>	
SIMÓN:	<i>Basta intentallo³⁹⁰.</i>	

³⁷⁸ De Martínez de Meneses y Belmonte.

³⁷⁹ Anónima.

³⁸⁰ De Calderón.

³⁸¹ De Lope, perdida.

³⁸² *Caerse para levantar, San Gil de Portugal*, de Gerónimo de Cáncer.

³⁸³ Anónima.

³⁸⁴ De Román Montero de Espinosa.

³⁸⁵ Desconocida.

³⁸⁶ De Rojas Zorrilla.

³⁸⁷ De Rojan Vilandrando.

³⁸⁸ De Lope de Vega.

³⁸⁹ De Lope de Vega.

³⁹⁰ De Felipe Godínez Manrique.

- BERNARDA: *La dicha del forastero*³⁹¹
fue *Engañar para reinar*³⁹²
y *Enfermar con el remedio*³⁹³.
- SIMÓN: *Mujer, llora y vencerás*³⁹⁴.
- BERNARDA: Pues meta paz *El Rujero*.³⁹⁵ 150
- (Cruzado.)
- MÚSICOS: *El desdén con el desdén*³⁹⁶
destierre *Apacible Orfeo*³⁹⁷
y *El poder de la amistad*³⁹⁸
logren *Olimpa y Sireno*³⁹⁹.
- MANUELA: Soy *La perfecta casada*⁴⁰⁰. 155
- CARRIÓN: Yo *El desposorio encubierto*⁴⁰¹.
- MÚSICOS: *Hasta el fin nadie es dichoso*⁴⁰²,
que toda *La vida es sueño*⁴⁰³.
- BORJA: Pagaste *El robo de Helena*⁴⁰⁴.
- CARRIÓN: Casi me hace *El Polifemo*⁴⁰⁵. 160
- MÚSICOS: Usted encontró *El reino diablo*⁴⁰⁶
y *La horca para su dueño*⁴⁰⁷.

³⁹¹ No encontrada.

³⁹² De Antonio Enríquez Gómez.

³⁹³ No encontrada.

³⁹⁴ De Calderón.

³⁹⁵ Anónima.

³⁹⁶ Desde este verso hasta el 170 no se incluyen en la versión de Restori [1903].

³⁹⁷ No encontrada.

³⁹⁸ *El poder y la amistad*, anónima.

³⁹⁹ De Pérez de Montalbán.

⁴⁰⁰ La perfecta casada, prudente, sabia y honrada, de Cubillo de Aragón.

⁴⁰¹ De Lope de Vega.

⁴⁰² De Agustín Moreto.

⁴⁰³ De Calderón.

⁴⁰⁴ Atribuida a Lope de Vega.

⁴⁰⁵ El Polifemo y Circe, escrita por Calderón, Montalbán y Mira de Amescua.

⁴⁰⁶ No encontrada.

⁴⁰⁷ De Godínez Márquez.

FRANCISCA:	Seré <i>El Job de las mujeres</i> ⁴⁰⁸ .	
OROZCO:	Yo <i>El ignorante discreto</i> ⁴⁰⁹ .	
MÚSICOS:	Aquesta es <i>La dama boba</i> ⁴¹⁰ y éste <i>El bobo del colegio</i> ⁴¹¹ .	165
BERNARDA:	<i>También hay duelo en las damas</i> ⁴¹² .	
AGUADO:	<i>A lo hecho no hay remedio</i> ⁴¹³ .	
MÚSICOS:	Ya será <i>El hijo obediente</i> ⁴¹⁴ si antes fue <i>Pedro Guerrero</i> ⁴¹⁵ .	170
(Cruzado.)		
BERNARDA:	Cesen <i>Las academias</i> <i>de Amor y Marte</i> . ⁴¹⁶ ¡Viva <i>El águila de Austria</i> ⁴¹⁷ con <i>El rey Ángel</i> ! ⁴¹⁸	
MANUELA:	Hoy se miran los reyes ⁴¹⁹ y <i>El bello niño</i> ⁴²⁰ , <i>La elección milagrosa</i> ⁴²¹ y <i>El parecido</i> ⁴²² .	175
BORJA:	Y con <i>La margarita</i> <i>del cielo</i> ⁴²³ tenga	180

⁴⁰⁸ De Matos Fragoso.

⁴⁰⁹ El príncipe ignorante y discreto, de Francisco de Rojas.

⁴¹⁰ De Lope de Vega.

⁴¹¹ De Lope de Vega.

⁴¹² De Calderón.

⁴¹³ De Pérez de Montalbán, también conocida por *El príncipe de los montes*.

⁴¹⁴ De Mateo Miguel Beneyto, aunque Paz y Maliá dice que es idéntica a otra atribuida a Moreto y a Guillén de Castro.

⁴¹⁵ No encontrada.

⁴¹⁶ Tal vez *Las academias de Amor*, de Cristóbal de Morales.

⁴¹⁷ Título es desconocido.

⁴¹⁸ Según Restori fue representada en la corte en 1662 y 1623. Desconocida.

⁴¹⁹ Desde el verso 175 hasta el 178 no aparecen en la copia de Restori.

⁴²⁰ No encontrada.

⁴²¹ No encontrada.

⁴²² De Agustín de Moreto.

⁴²³ Una de Pacheco y otra de Zárate.

el príncipe Don Carlos⁴²⁴
*La mejor perla.*⁴²⁵

[AGUADO: Dejen *La Manganilla*⁴²⁶,
no le dé al baile
*El mejor desengaño*⁴²⁷
*La hija del aire*⁴²⁸.]

185

Fin

⁴²⁴ Aquí Restori dice “con nuestro rey don Carlos”, lo que demuestra que el manuscrito que transcribimos es anterior.

⁴²⁵ Aquí Restori dice “*La mejor prenda*” y anota que otro manuscrito –usado para ésta edición–, el mío, anota más correctamente “La mejor perla” del título *La mejor perla de Oriente, Santa Margarita*, anónimo. Aquí termina el texto de Restori, no contiene los versos que siguen.

⁴²⁶ *La Manganilla de Melilla*, de Ruiz de Alarcón.

⁴²⁷ De Tirso de Molina.

⁴²⁸ De Calderón.

4. APARATO CRÍTICO

El proceso de selección de cada uno de los textos editados en este estudio se basa en la comparación de los ejemplares existentes –manuscritos e impresos– que se han encontrado de cada pieza, en la presencia de fechas clave para datarlos –ediciones, manuscritos fechados–, y la consulta de los listados de compañías teatrales, para ubicar los repartos de los actores que aparecen en el reparto de actores.

Aunque el número de textos cotejados en ocasiones es abundante, por fortuna las variantes que ofrecen son escasas y poco destacadas, y no desvirtúan en ningún caso el texto original de cada pieza de teatro breve.

Vemos con más detalle el proceso de selección del texto.

ENTREMESES

La dama toro y Las locas caseras

Estos entremeses se han copiado del único ejemplar que se conserva de las piezas en *Flores del Parnaso*, Zaragoza, 1708 (BNE, T– 9.025). El de la BITB es copia de éste.

El sacristán Chinchilla

Para la edición de este entremés se ha seguido el manuscrito del siglo XVIII titulado *Entremés del Sacristán Chinchilla y Tirra Tirra* (Ms: 16.667) y apunto las variantes que aparecen en el texto impreso T–9.025 (*Flores del Parnaso, cogidas para recreo del entendimiento*, Zaragoza, 1708). Aunque la letra de la versión manuscrita es del siglo XVIII, ésta debe de haber sido copiada de un texto anterior a la edición de 1708, dado que encontramos un importante dato en el impreso que no está en el manuscrito. Dicho dato consiste en que, en el reparto de personajes del manuscrito aparece el *Vejete* como “padre” de la solicitada *Casilda*, con lo que el *Vejete*, al mostrar su aprobación a un pretendiente de su hija, dice: *Porque en efecto un alcalde/ siempre agrada para yerno*. Estas mismas palabras las dice el *Hermano* que aparece en el impreso sustituyendo al *Vejete*. Consideramos que es un error: el hermano no puede llamar yerno al que sería su cuñado. Esto mismo aparece en otra ocasión en el impreso –verso 197–, donde *Chinchilla* llama suegro al hermano de *Casilda*, cuando debía llamarle cuñado. Además, *Casilda* se

refiere al Vejete como padre en diversas ocasiones. Originalmente debió de ser un padre y no un hermano, que, por otro lado, se acerca más a la esencia de un entremés de burlas.

Se ha añadido al texto entre corchetes los versos y acotaciones del impreso que no aparecen en el manuscrito –otras veces es al contrario–, así como el resto del reparto de personajes, que es más completo y correcto en el impreso, excepción hecha del personaje del *Vejete*. Los versos finales también difieren y se incluyen ambos a pie de página en la edición del texto.

Píramo y Tisbe

Para editar el texto nos hemos valido del manuscrito de la Biblioteca Nacional del Madrid usado por Ricardo Senabre, el único existente. El manuscrito de la Biblioteca del Instituto de Teatro de Barcelona es una copia del anterior.

BAILES

La abejuela

Para su edición se ha copiado el ejemplar del *Libro de bailes*, de Bernardo López del Campo, de la BNE (Ms. 4.123) por ser el único existente y el seguido por Gaspar Merino para su tesis. El de la BITB es una copia del de López del Campo.

Las arias

Copiado del único ejemplar que se conserva, el manuscrito con letra del siglo XVII de la BMN (Ms. 14.513, nº 24). En los márgenes y entre los versos del manuscrito “autógrafo, con rúbrica” –según Merino Quijano– hay correcciones que se incluyen en el Registro de Variantes. Paz y Meliá lo atribuye con interrogante a Olmedo.

Bernarda y Pascual

Este baile también es conocido como *Sainete para la comedia de “Los sucesos de tres horas”* y por su primer verso: “*Si no ha de tener alivio*”.

Para la edición se han comparado los manuscritos de la BNE de *El corazón* (Ms. 14.856: “Baile de Bernarda y Pascual”) y *La nave* (Ms. 14.851: “Baile de Si no ha de tener alivio”) con el *Sainete de Alonso de Olmedo para la comedia de “Los sucesos de tres horas*, en Moreto y Calderón (Ms. 16.291), aunque a este último parece copia de *El corazón*, le faltan algunos versos y la letra es posterior. Se ha copiado el texto de *El corazón* y se han recogido las escasas variantes que presentan los otros dos. El ejemplar de la BITB es copia del de Calderón y Moreto.

Dos áspides trae Jacinta

Para su edición se ha usado el texto impreso (T– 44.486) donde figura el nombre de Alonso de Olmedo, en *Vergel de entremeses, y conceptos del donayre*. Zaragoza, 1675. La versión de 1670, atribuida a Monteser, ofrece variantes, así como la del baile de *Los áspides*, de 1791.

Las flores

Extractado del manuscrito de *El corazón* (Ms. 14.856) de la BNE. No presenta variantes con respecto a las otras versiones.

La gaita gallega

Copiado de *El corazón* (Ms. 14.856), único manuscrito se conserva de este baile.

Lanturulú

También aparece como ***Baile del retrato*** dado que, al igual que en el baile de *El retrato* –también de Olmedo–, hace una descripción de una dama –aunque en el de *Lanturulú* no usa esdrújulos, es burlesco e incluye la descripción de un caballero–. Se conoce también por su primer verso: ***Atención pido a todos/ para una estampa***.

No disponemos de fechas de los manuscritos –*La nave* (Ms. 14.851), el *Baile del retrato* (Ms. 15.403) y *Baile de atención pido a todos...*, en la *Colección de bailes, entremeses y jácaras*, de Moreto (Ms. 16.292)–. Los textos son iguales, a excepción del

reparto que, en el primer manuscrito, aparece un *Gracioso* y *Graciosa*, mientras que en el segundo figuran los nombres de los actores: *Francisca* [Bezóna] y [Juan] *Cor[r]ea*, que dataría de los años 1657 ó 1658, cuando Olmedo estaba en la compañía de Juan Pérez Tapia. En la versión del baile de la *Colección de bailes*, de Moreto, encontramos a *Francisca* [Verdugo] y *Simón* [Aguado] en el reparto, que sabemos posterior, por los nombres de los actores, que coincidieron en 1662 con Olmedo en la compañía de Simón Aguado *el joven*. La edición de 1700 de la *Arcadia de entremeses* (T. 9.730: “Baile de Lanturulu”) también es más tardía, hecho que lo demuestra el reparto de actores –*Vallejo y La Borja*–, que estuvieron con Olmedo en la compañía de Vallejo a partir de 1674.

Se ha usado para la edición el impreso *Arcadia de entremeses* de 1700 (T– 9.730), a pesar de que sabemos que el reparto es posterior, pero el texto es idéntico al resto de las copias existentes. Sólo difiere de los manuscritos en el reparto y en dos palabras que aparecen en el Registro de variantes. Por otro lado, el impreso –al igual que el de Moreto– tiene acotaciones mucho más completas, y también incluye los “ay, ay” al final de verso que servirían para amoldar música y letra.

En el baile de *El pintor*, de Suárez de Deza, encontramos versos que coinciden con los de este baile. Supone Borrego [1998: 863] que “en un primer momento Suárez no los incluyó en su baile y que posteriormente los tomó de la pieza de Olmedo, puesto que ésta es anterior”.

Menga y Bras

Se ha copiado para la edición el único texto existente en el manuscrito de *El corazón* (Ms. 14.856. “Baile de Menga y Bras”). El de la BITB es copia de éste.

La niña hermosa

Para la edición se ha copiado el baile impreso de 1691 en *Floresta de entremeses y rasgos del ocio, a diferentes assumptos, de bayles y mojigangas* (T– 11.388) de la BNE. Los otros impresos no ofrecen ninguna variante.

También conocido por su primer verso: *Señores, oíd, de mi padre/ suplico en vuestra prudencia*. Copiado del manuscrito de *El corazón* (Ms. 14.856, *Baile del retrato, en esdrújulos*) por ser el más completo. El resto incluyen menos estrofas o son copia de éste.

Los títulos de comedias

También denominado *sainete* y *entremés*. Primer verso: ***Con títulos de comedias/ se han cantado en este puesto***.

Para la presente edición se han usado la versión de *El corazón* por ser la más completa y con letra más antigua, del siglo XVII. Sin embargo, he añadido al final los cuatro versos de la versión que se encuentra en *Sainetes de los dos mejores ingenios de España de Don Pedro Calderón y D. Agustín Moreto*. En este último faltan dos versos intercalados en el texto que sí aparecen en *El corazón* y que se amoldan a la métrica. Descartamos para esta edición la usada por Restori por ser copia de un texto posterior al de *El corazón*, lo cual es evidente ya que en la presente edición figura el príncipe don Carlos, pero en la seguida por Restori aparece como el rey don Carlos.

5. VARIANTES

El sacristán Chinchilla

Lo escrito en primer lugar pertenece al texto editado. Lo escrito entre corchetes indica las variantes que aparecen en el texto impreso T-9.025 (*Flores del Parnaso, cogidas para recreo del entendimiento*, Zaragoza, 1708).

(v. 1) *aquesto* [esto]

(v. 2) *que* [pues]

(v. 4) *aflige* [obliga]

(v. 6) *tan desvaído y tan luengo* [tan bullicioso y pequeño]

(v. 7) *que cuando le busco el alma* [que siendo alma en la viveza]

(v. 8) *más que alma, en él hallo cuerpo* [en lo aparente no es cuerpo]

(v. 13) *...al alcalde yo* [...al alcalde]

(vs. 23 a 32) Estos versos aparecen en el impreso y no en el manuscrito. Están incluidos en la edición entre corchetes.

(v. 50) *hayáis* [habéis]

(v. 54) En el manuscrito pone *hoy hay muchos ladrones*, pero sigo el impreso al quitar el “hoy” por cuestión de métrica.

(v. 68) *¡Que hoy a mí un monigote con sotana* [¡Que a mí una lagartija con sotana]

(v. 70) *¡Que un sacristán berlinga con bonete* [¡Que a mí un escarabajillo con bonete]

(v. 88, acotación posterior) Se incluye en la edición la acotación del impreso por ser más larga.

(v. 101) *Que* [Qui]... *sin casaque* [sin su capa]... *e* [y]

(vs. 103 *li* [la]... *Casildilli* [Casildilla])

(v. 104) *dijando* [dejando]... *li almondigilli* [la albondiguilla]

(v. 105–108) *gigute* [gigote]... *pucheris* [pucherus]... *lis pasajeris* [los pasajerus]... *muchaci* [muchacha]... *diabres* [diablos]... *borrachi* [borracha]

(v. 111) *llegó a la porta*. Estas palabras no aparecen en el impreso.

(v. 112–113) *recatadi* [recatada]... *mi li* [me le]

(v. 114) *Ditrás del me acurraco, qui en lo oscuro* [Detrás de él me corruco]. Aquí se corta el verso en el impreso.

(v. 115) *estorbando mijor qui no me vean* [estorba que me vean]

(v. 116) *No logrará, ¡ma fe!, lo que desean* [No han de gozar, ¡por mi fe!, lo que desean]

(Acotación después del verso 116) Incluyo la del impreso porque es más larga.

(v. 124) *tengui* [tengo]... *di* [de]

(Acotación después del v. 127) No viene en el impreso.

(v. 128) *di* [de]... *lindi* [linda]

(v. 132) *le qui ella haci* [lo que ella hace]

(v. 136) *Ya me también, iguali es il partido* [A mí también, igual es el partido]

(v. 139) Pues echándome, niña, en tu regazo [Pues supuesto, Casilda, que me aplazo]

(v. 140) de ser tu esposo te daré un abrazo [a ser tu esposo, ¿no será un abrazo]

(v. 141) que será de nuestros gustos mensajero [de nuestros regocijos mensajero?]

(v.142) *primiero* [primero]

(v. 146) *Luegu* [Luego]

(v. 147) *Pues merecí tal dicha* [¿Quién mereció tal suerte?]

(v. 148) *primeru* [primero]

(v. 151) *ladi* [lado]

(v. 152) *no se discubra el inredo* [no se descubra el enredo]

(v. 162) *Vosté* [Usted]

(v. 163–165) *Qui* [Que]... *qui* [que]... *di* [de]... *perru* [perro]

(v. 185) *Aorra is tiempo* [Ahora es tiempo]

(v 186–187) *qui* [que]... *pudrán* [podrán]... *tengu* [tengo]

(v. 188–189) Estos versos no aparecen en el impreso.

(190–191) *para que se imbaracen* [por que más se embaracen]

(v. 201) *huesos* [sesos]

(v. 209) A partir de este verso el impreso termina el entremés con diferentes versos, que aparecen en la edición a pie de página.

Baile de las arias

NOTA: En realidad son correcciones del mismo autor hechas en los márgenes o metidas entre los versos. En este manuscrito, autógrafo al parecen pues posee rúbrica, encontramos anotaciones prácticamente ilegibles debido a las manchas de tinta. Veamos algunas de las correcciones del autor, que aparecen entre corchetes.

(v. 34) aunque el ciego dios vendado [aunque contra mí indignado]

(v. 37) En este verso aparecen tres opciones al adjetivo “descuidado” con los sinónimos “indignado”, “abrazado” y el complemento nominal “de lo airado”.

(v. 44) no el cuidado [de mi descuido]

(v. 56) Este verso no es del todo legible pues lo tapa una gota de tinta.

(v. 57) por ser [cuando el]

(v. 84) en el fuego [todo el fuego]

* El verso que sigue al 99 está tachado y es totalmente ilegible.

Baile de Bernarda y Pascual

En esta edición se edita la versión de *El corazón*. Las variantes pertenecen a *La Nave* y al manuscrito de Moreto y Calderón, se señalan aquí entre corchetes.

(v. 4) ... *mas que nunca salga el sol*. Este verso falta en el manuscrito de Moreto y Calderón (MC)

(v. 68) *diciendo en acorde unión* [volviendo a decir tu voz] En *La nave* (N)

(v. 82) *y aunque el corazón* [y aunque hallo razón] (en MC)

(v. 127) *pues se halla en lo que confiesa* [pues se entra en lo que confiesa] (MC)

(v. 128–129) *en el alma una afición / tuvo origen*. (no en MC)

(v. 171, acotaciones posteriores) – *cantan todos, puestos trocados y guías por fuera*– no se encuentran en MC.

(v. 189) *y entonces no es hija de la discreción*. El adverbio de negación no aparece en MC.

Baile de Dos áspides trae Jacinta

La edición que se lee es la de 1675 –atribuida a Olmedo– y se adjuntan las variantes que ésta ofrece con las versiones de 1670 –atribuida a Monteser (MTS)–, la de 1791 –*Los áspides* (L.A.), sin autor– y con el tono incluido en el *Cancionero poético–musical de Verdú* (Verdú). Se añaden al texto entre corchetes las acotaciones de la versión de 1791 porque son más completas.

(v. 26) *vosotros* [todos] en L.A.

(v. 37) Tras este verso hay dos más en la versión de 1675: *el albedrío que tuvo / fueron más vanagloriosos*. Estos dos versos no aparecen en L.A. Desde aquí la puntuación cambia en MTS pero parece errónea, como la del texto editado. He tratado de puntuar

correctamente los versos y, tras varios intentos, opto por editar la versión más correcta, que es la de L.A., con lo cual suprimo los dos versos mencionados.

(v. 66) *Tan rayos de almas* [tan rayos es de almas] En Verdú y en MTS.

(v. 69) *arroyos* [pimpollos] En MTS.

(v. 71) *Llámesese* [Llámele], *u* [o] En MTS.

(v. 87) El adverbio de negación “no” aparece en L.A. Preferimos incluirlo entre corchetes en el texto editado por ser más acorde a la rima y el sentido del verso.

(v. 144) Tras este verso se incluye uno más en L.A.: *que al verlos me reconcomio*. No lo hemos añadido por no aparecer en la edición de 1765, la editada, y por no servir a la rima.

(v. 157) *garçon* [garzón] En L.A. y en MTS.

(v. 196) *¡No hay más mozo!* [¡No es mal mozo] En L.A.

(v. 212) *siga* [diga] En L.A.

(v. 231) *alisos* (Preferimos “alisos” como aparece en MTS. Desechamos “aisos” de la edición de 1675, y también “aliseos”, como vemos en L.A.)

(v. 244) *sin juicio* [ciego] En MTS.

(v. 246) Después de este verso se apresura el final del baile en L.A., usando versos que no aparecen en la edición de 1675 ni en MTS. Se incluyen los versos a pie de página en la edición.

(V. 249) *Morir yo* [¿Morir yo?] En MTS.

(vs. 263–265) Preferimos la forma que editamos en estos versos, aunque así no aparezca en la edición de 1675, donde los tres versos se juntan en uno sólo. No nos parece correcto, así que seguimos la versión de MTS que es más correcta.

(v. 269) Aquí finaliza la versión de MTS.

Baile de Las flores

El texto copiado es el de *Papeles varios*, de Calderón y las variantes que se adjuntan son las que presenta el manuscrito de *El corazón*, aquí entre corchetes.

(v. 8) *opuesta* [discorde]

(v. 34) *la* [le]

(v. 49) *vulgo* [mundo]

(v. 89) *flores* [flor]

(v. 110–114) Estos versos no aparecen en la versión que se ha usado para la edición, pero decidimos añadirlos entre corchetes dentro del texto.

(v. 123) *desbancada* [desvanecida]

(v. 128) *formar* [doblar]

(v. 139) *blanco* [campo]

(169) *Cada uno* [Acuda cada uno]

(v. 191) y *a nuestros reyes* [a los oyentes]

(v. 194–197) La seguidilla final del baile, en el manuscrito de *El corazón*, es diferente, y se incluye al final del texto editado.

Baile de Lanturulú

* En el texto impreso, elegido para la edición, aparecen los personajes de *Vallejo*, *La Borja*, *hombres*, *mujeres* y *músicos*. En el manuscrito del *Baile del retrato* sólo figuran *Cor[r]ea* y *Francisca*. En el manuscrito de *Colección de bailes y entremeses*, de Moreto (“Baile atención pido a todos, para una estampa”) se hallan en el reparto *Simón* y *Francisca*.

(v. 22) Junto a este verso del manuscrito del *Baile del retrato* hay una nota al margen donde aparece la palabra *caramancheles*, que no está en el impreso ni en ningún otro.

(vs. 20–39) Estas cinco estrofas tienen un orden diferente en el manuscrito de Moreto, aunque no cambian ninguna palabra.

(v. 36) *avariento* [valiente] (en *Baile del retrato*)

(v. 56) *un escudo* [una bolsa] (en *Baile del retrato*), [una dobla] (*La nave* y Moreto)

(v. 65) *¡Espera, aguarda!* [¡Espera, niña!] (en *Baile del retrato*)

(v. 71) *¡Aguarda, espera!* [¡Espera, aguarda] (en *Baile del retrato*)

(v. 77) *Acabatele tú* [Acábalo tú] (en Moreto)

* En gran parte de los versos del impreso aparece un “ay, ay”, al final de los versos, a modo de estribillo durante todo el baile. También aparecen en *La nave*, no en los otros impresos.

Baile del Retrato, en esdrújulos

Las variantes que ahora se anotan son las que surgen tras comparar el baile manuscrito de *El corazón* con la edición de la letra del tono titulado “Oigamos retratar un

prodigio”, incluida en el *Manojuelo poético–musical de Nueva York*, llevada a cabo por Josa y Lambea, aquí entre corchetes.

(v. 47) *copiar* [pintar]

(v. 54) *que* [quien]

(v. 62) *crédulas* [créditos]

(v. 75) *sonrojean* [se enroscan]

Los títulos de comedias

El ejemplar seleccionado para la edición es el manuscrito de *El corazón*, y se compara con otros dos: el de Restori (R), que es copia del baile que aparece en *La nave*, y con el del libro de *Sainetes* de Calderón y Moreto (CM). Sólo aparecen en cursiva los títulos de comedias incluidos en cada verso; las variantes entre corchetes.

(v. 19) Pondrán con *Abrir el ojo* (Este verso no aparece en CM)

(v. 31–32) BORJA: *La Ventura sin buscarla* / hallará en mí el *Caballero*. (Estos versos pertenecen a Manuela en CM)

(v. 34) *Del mal lo menos* [Del mal el menor] (en CM)

(v. 37) *Quien calla otorga*. (Falta este título en CM)

(v. 181) el príncipe don Carlos [el rey don Carlos] (R llama *rey* y no *príncipe* a don Carlos, lo que nos informa de la posterioridad del texto de R y, en consecuencia, de *La nave*)

(v. 182) *perla* [prenda] (sólo en R)

(vs. 183–183) Esta seguidilla final sólo aparece en CM. Se ha añadido al texto editado,

4. BIBLIOGRAFÍA

ALONSO CORTÉS, Narciso (1917): *El teatro en Valladolid*, Madrid, BRAE.

ALONSO HERNÁNDEZ, José Luis (1977): *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca.

ASENSIO, Eugenio (1971): *Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid, Gredos.

BAJTIN, Mijail (1965): *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, trad. J. Forcat y C. Conroy, Madrid, Alianza, 1990.

BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de la (1860): *Catálogo bibliográfico y biográfico del Teatro Antiguo Español, desde sus orígenes hasta el siglo XVIII*, Madrid, Rivadeneira.

BERGMAN, Hannah E. (1965): *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses, con un catálogo de los actores citados en sus obras*, Madrid, Castalia.

BORREGO GUTIÉRREZ, Esther (2000): *El teatro breve de Vicente Suárez de Deza: estudio y edición crítica*, Madrid, Kassel, Reichenberger.

— (2009) eds. Borrego, E. y Buezo, C.: *Literatura, política y fiesta en el Madrid de los Siglos de Oro*, dir. J. M. Díez Borque, Madrid, Visor.

BUEZO CANALEJO, Catalina (1992): “El ridículo en el teatro breve: plasmación dramática de una práctica festiva”, *Criticón*, LVI, 161-178.

CAÑEDO FERNÁNDEZ, Jesús (1970): *Vergel de entremeses y conceptos del donaire*. Madrid, CSIC.

CEREZO RUBIO, Ubaldo y GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael (1998): *Catálogo de comedias sueltas del fondo de Entrambasaguas*, Kassel, Reichemberger.

CIENTUEGOS ANTELO, Gema (2006): *El teatro breve de Francisco de Avellaneda: edición y estudio*, Madrid, Fundación Universitaria Española.

CRESPO MATELLÁN, Salvador (1979): *La parodia dramática en la literatura española (Esbozo de una historia de la parodia dramática en la literatura española y análisis de “Los amantes de Teruel”, comedia burlesca de Vicente Suárez de Deza)*, Salamanca, Universidad de Salamanca.

COTARELO Y MORI, Emilio (1893): *Tirso de Molina. Investigaciones bio-bibliográficas*, Madrid, ed. Enrique Rubiños.

_ (1904): *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, RABM.

_ (1908): *Migajas del ingenio: colección rarísima de entremeses, bailes y loas*, Madrid, RAE.

_ (1911): *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del siglo XVIII*, ed. facsímil con estudio preliminar e índices de José Luis Suárez y Abraham Madroñal, Granada, 2000.

_ (1916): *Actores famosos del siglo XVII: Sebastián de Prado y su mujer Bernarda Ramírez*, Madrid, BRAE.

DE SALVO, Mimma (2008): *Mujeres en escena: las primeras damas en el teatro español de los Siglos de Oro*, Valencia, Universitat de València.

DÍAGO, M. V. Y FERRER VALLS, Teresa (1991): *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*. Valencia, Universitat de València.

DÍAZ DE ESCOVAR, Narciso (1909): *Algunos datos sobre el antiguo autor de comedias Alonso de Olmedo*, Madrid, Imprenta Helénica.

DÍEZ BORQUE, José María (1978): *Sociedad y teatro en la España de Lope*, Barcelona, Antoni Bosch.

_ (1988): “El teatro en el siglo XVII”, *Historia crítica de la literatura hispánica*, Madrid, Taurus.

DOMÉNECH RICO, Fernando y DÍAZ NAVARRO, Epicteto (2012): *Diego de Torres Villarroel, Teatro breve I (obras profanas)*, Madrid - Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert.

FERNÁNDEZ GUERRA Y ORBE, Luis (1871): *Don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*, Madrid, Ribadeneyra.

FERNÁNDEZ VALBUENA, Ana Isabel (2006): *La comedia del arte: materiales escénicos (en papel)*, Madrid, Fundamentos.

FERRER VALLS, Teresa (2008): *Diccionario biográfico del teatro clásico español*, Kassel, Reichenberger, Universitat de València. Edición digital.

_ (2008): *La incorporación de la mujer a la empresa teatral: actrices, autoras y compañías en el Siglo de Oro*, F. Domínguez Matito y J. Bravo Vega eds. Universitat de València.

GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, Vicente (1986): *Zaragoza en la vida teatral hispana del siglo XVII*, Zaragoza, Diputación Provincial - Institución Fernando el Católico.

GRANJA, Agustín de la (2003): “El hato de Olmedo empeñado en Sevilla”, *Críticón*, n. 87-89, Toulouse, 379-381.

HUERTA CALVO, Javier (1981): “Pervivencia de los géneros ínfimos en el teatro español del siglo XX”, *Primer Acto*, 187, Madrid, 122-127.

_ (1983a): “Los géneros teatrales menores en el Siglo de Oro: status y prospectiva de la investigación”, *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, CSIC, 23-66.

_ (1983b): *Introducción al teatro menor del siglo XVII. Gil López de Amesto*. Madrid, Universidad Complutense.

_ (1983c): “Para una poética de la representación en el Siglo de Oro: función de las piezas menores.”, *Soc. Lit. General y Comparada*, 3, 69-81.

_ (1983d): “Cómico y femenino bureo. (Del amor y las mujeres en los entremeses del Siglo de Oro)”, *Críticón*, 24, 5-68.

_ (1884): “Arlequín español (entremés y commedia dell'arte)”, *Crotalón*, 1, 785-797.

_ (1985a): *Teatro breve de los siglos XVI y XVII. Entremeses, loas, bailes, jácaras y mogigangas*, Madrid, Taurus.

_ (1985b): “Los géneros menores en el teatro del siglo XVII”, *Historia del teatro en España*, I, Madrid, Taurus, 122.

_ (1987): “De mitología burlesca. Mito y entremés”, *Actas de las Jornadas sobre Teatro Popular en España*, Madrid, CSIC, 289-315.

_ (1995) *El nuevo mundo de la risa. Estudios sobre el teatro breve y la comicidad en los Siglos de Oro*, Palma de Mallorca, Olañeta Editor.

_ (1999): *Antología del teatro breve español del siglo XVII*, Madrid, Biblioteca Nueva.

_ (2001): *El teatro breve en la Edad de Oro*. Madrid, Ediciones del Laberinto.

JOSA FERNÁNDEZ, Lola y LAMBEA CASTRO, Mariano (2008): *Manojuelo poético-musical de Nueva York [Música impresa]*, Madrid, CSIC.

LOBATO, María Luisa (2003): *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto*, Kassel, Reichenberger, 3 vols.

MARAVALL, José Antonio (2002): *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel.

MARTÍN MARTÍNEZ, Rafael (2005): *Teatro breve de Antonio de Zamora*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert.

MARTÍN ORTEGA, Alejandro, (1989): *Notas tomadas por don Alejandro Martín Ortega de escrituras del Archivo Histórico de Protocolos de Madrid*, con índices de César Augusto Palomino Tossas, I, 132v., Madrid, AHPM, Comunidad de Madrid. (signatura tomo: 4865, rollo 1103, fol. 1288-1291).

MARTÍNEZ, Ramón (2008): “Olmedo”, en *Historia del teatro breve en España*, dir. Javier Huerta Calvo, Madrid, Iberoamericana, Vervuert, 429-435.

MAURA Y GAMAZO, Gabriel (1990): *Vida y reinado de Carlos II*, Madrid, Aguilar.

MÉRIMÉE, Henri (2004): *Espectáculos y comediantes en Valencia (1580–1630)*, trad. y notas de Esquermo Sivera, Vicenta, Valencia, Instituto Alfons el Magnànim.

MERINO QUIJANO, Gaspar (1981): *Los bailes dramáticos del s. XVII*, Madrid, UCM.

NAVARRO TOMÁS, Tomás (1983): *Métrica española*, Barcelona, Labor.

NEWELS, Margaret (1974): *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*, Londres, Tamesis Books.

NICOLL, Allardyce (1977): *El mundo de Arlequín: Un estudio crítico de la Commedia dell'arte*, Barcelona, Barral.

OEHRLEIN, Josef (1992): *El actor en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia.

OJEDA CALVO, María de Valle (1995): “Nuevas aportaciones al estudio de la Commedia del arte en España: el zibaldone de Stefanello Bottarga”, *Criticón*, 63, 119-138.

OLIVA OLIVARES, César (1988): “Tipología de los *lazzi* en los pasos de Lope de Rueda”, *Criticón* 42, 65-79.

OROZCO DÍAZ, Emilio (1969) *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Barcelona, Planeta.

PAZ Y MELIA, Antonio: (1905): *Documentos para biografía de D. Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Fortanet.

_ (1934): *Catálogo de las piezas de teatro que se encuentran en el Departamento de Piezas Manuscritas de la Biblioteca Nacional*, Madrid.

_ (1968): ed. J. de Barrionuevo: *Avisos (1654–1658)*, Madrid, Atlas.

PELLICER, Casiano (1804): *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y el histrionismo en España*, Madrid, Imp. del real Arbitrio de Beneficiencia.

PÉREZ PASTOR, Cristóbal. (1901): *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Imprenta de la Revista Española.

_ (1901): *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Imprenta de la Revista Española.

_ (1905) *Documentos para la biografía de D. Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Fortanet.

RENNERT, H. Albert (1907): "Spanish Actors and Actresses between 1560 and 1680", *Revue Hispanique*, 16, 334-538.

_ (1909): *Spanish stage in the time of Lope de Vega*, Nueva York, The Spanish Society of America.

RESTORI, Antonio (1903): *Piezas de títulos de comedias: Saggi e documenti inediti e rari del teatro spagnolo dei secoli XVII e XVIII*, Mesina, Vincenzo Muglia Editore, 173-185.

RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina (1998): *La técnica del actor español en el Barroco: hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia.

_ (2012): *El libro vivo que es el teatro: canon, actor y palabra en el Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra.

ROJO VEGA, Anastasio (1999): *Fiestas y comedias en Valladolid. Siglos XVI y XVII*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid.

RUIZ RAMÓN, Francisco (2011) *Historia del teatro español. Desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid, Cátedra.

SÁEZ RAPOSO, Francisco (2005): *Juan Rana y el teatro cómico breve del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española.

_ (2011): "Del entremés a la comedia: hacia el itinerario de la metateatralidad", *Teatro de palabras*, 5, 29-56.

_ (2011): "Hacia una teoría de lo espectacular en las comedias de Agustín Moreto", *Castilla. Estudios de Literatura*, 2, 443-458.

SALVO, Mimma de (2002): *Apodos de los actores del Siglo de Oro: procedimientos de transmisión*. Valencia, Universitat de València.

SÁNCHEZ ARJONA, José (1990): *El teatro en Sevilla en los siglos XVI y XVII (Estudio histórico)*, Sevilla, Padilla, Centro Andaluz de Teatro.

_ (1994) *Anales del teatro en Sevilla*, Sevilla, Colección de Clásicos Sevillanos.

SÁNCHEZ IMIZCOZ, Ruth (1998): *El teatro menor en la España del siglo XVII: la contribución de Agustín de Moreto y Cavana*, Nueva Orleans, University Press of the South.

SENABRE, Ricardo (1981): "Píramo y Tisbe, entremés inédito de Alonso de Olmedo", *Anuario de Estudios Filológicos*, 4, 233-244.

SERRALTA, Frédéric (1984): "La representación", *Historia del teatro en España. Edad Media. Siglo XVI. Siglo XVII*, ed. J. M. Díez Borque, Madrid, Taurus, 646-682.

SHERGOLD, Normand D. Y VAREY, John (1971): *Teatros y comedias en Madrid: 1600-1650. Estudios y documentos*, Londres, Tamesis Books Limited.

_ (1973) *Teatros y comedias en Madrid: 1651-1665. Fuentes para la historia del teatro en España*, Londres, Tamesis.

_ (1982): *Fuentes para la historia del teatro en España: Representaciones palaciegas 1603-1699*, Londres, Tamesis.

_ (1985): *Genealogía, origen y noticia de los comediantes en España*, Londres, Tamesis, vol. I (extractado del Ms. 12.918 de la BNE, manuscrito impreso 289)

_ (1989): *Comedias en Madrid: 1603-1709. Repertorio y estudio bibliográfico*, Londres, Tamesis.

SIMÓN DÍAZ, José (1972): *Bibliografía de la literatura hispánica*, IV, Madrid, CSIC.

SIMÓN PALMER, Carmen (1977): *Manuscritos dramáticos del Siglo de Oro de la Biblioteca del Instituto de Teatro de Barcelona*, Madrid, CSIC.

SUBIRÁ, José (1928): *La tonadilla escénica. Morfología literaria. Morfología musical.*, Madrid, Tipografía de Archivos Olózaga.

_ (1960): *El gremio de representantes españoles y la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena*, Madrid, CSIC.

SUBIRATS, Rosita (1977): "Contribution à l'établissement du répertoire théâtral a la Cour de Philippe IV et de Charles II", *Bulletin Hispanique*, 79, 401-479.

TAVIANI, Ferdinando y SCHINO, Milella (2007): *Il segreto della commedia dell'arte: la memoria delle compagnie italiane dell XVI, XVII e XVIII secolo*, Florencia, La casa Usher editore.

URZÁIZ TORTAJADA, Héctor (2002): *Luis Vélez de Guevara: teatro breve*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert.

_ (2002): *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española.

WARDROPPER, Bruce W. (1975): *La comedia española del Siglo de Oro*, Barcelona, Ariel.

5. RESUMEN Y CONCLUSIONES (en italiano)

SINTESI E CONCLUSIONI

La presente tesi di dottorato rientra in un progetto di ricerca del *Seminario de los Siglos de Oro* della Universidad Complutense di Madrid, il cui scopo è il recupero di testi di teatro breve del periodo barocco spagnolo. Attraverso suddetto progetto vengono pubblicate le opere di teatro catalogate come *entremeses*, *bailes jácaras* e *mojigngas*, ovvero tutte quelle opere che venivano rappresentate durante gli intervalli della commedia barocca, il cui insieme viene definito con il nome di *Fiesta Barroca*. In questo modo sono stati portati alla luce numerosi testi finora inediti, accessibili esclusivamente a pochi studiosi o dei quali si aveva notizia solo attraverso i titoli che risultano dalle liste e dai cataloghi delle opere teatrali delle biblioteche, soprattutto della Biblioteca Nazionale di Spagna.

Nella tesi in oggetto viene raccolto l'insieme delle opere di teatro breve, *entremeses* e *bailes*, del drammaturgo Alonso de Olmedo Omeño, celeberrimo attore del XVII secolo, interprete nel ruolo del *galàn*. Commediante di nobili origini, fece parte delle compagnie teatrali più conosciute della sua epoca: quelle di Alonso de Olmedo Tofiño (suo padre), Manuel Vallejo, Diego Osorio, Mariana Vaca, Juan Pérez Tapia, Pedro de la Rosa, Simón Aguado, Juan de la Calle y Antonio Escamilla. Queste erano le compagnie favorite per le rappresentazioni degli *autos sacramentales* nella città di Madrid, città di residenza della Corte.

È risultato complesso ordinare la biografia di Olmedo in quanto sia suo padre che suo figlio, anch'essi uomini di teatro, portavano lo stesso nome e primo cognome. I cronisti delle vite degli attori in età barocca confondono talvolta i dati. Per distinguerli, ci si avvale in questo studio del loro secondo cognome. Per questo nella tesi sono state incluse le rispettive biografie (si veda nell'Indice: punto 1.1) e, per differenziarli, vengono riportate le date più significative:

- Alfonso de Olmedo Tofiño: *autore di commedie* (padre dell'oggetto dello studio)
- Alfonso de Olmedo Omeño: attore, primo *galàn* (oggetto dello studio)
- Alfonso de Olmedo Escamilla: attore, *gracioso* (figlio dell'oggetto dello studio)

A completamento dei dati biografici, e per una migliore contestualizzazione nel secolo di appartenenza, è stato aggiunto un capitolo relativo alla vita quotidiana degli attori del XVII secolo (si veda nell'Indice: punto 1.2). Vengono approfonditi in tale capitolo temi come la formazione delle compagnie teatrali, il lavoro dell'attore, il suo rapporto con il pubblico e il ruolo nella società.

Nell'individuazione e definizione del corpus dell'opera drammatica di Alonso de Olmedo sono stati inclusi i commenti e le correzioni relativi agli errori di attribuzione precedentemente commessi (si veda nell'Indice: punto 1.3). Le opere teatrali scritte da Olmedo sono pertanto le seguenti:

Entremeses:

La dama toro

Las locas caseras

El sacristán Chnchilla (y Tirra Tirra)

Píramo y Tisbe (entremés burlesco)

Bailes:

La abejuela

Las arias (attribuzione dubbia)

Bernarda y Pascual

Dos áspides trae Jacinta (attribuzione dubbia)

Las flores

La gaita gallega

Lanturulú

Menga y Bras

La niña hermosa

El retrato en esdrújulos

Los títulos de comedias

Per l'analisi dell'opera di Olmedo (si veda nell'Indice: punto 2) è stata effettuata una classificazione delle sue opere tenendo in considerazione la tipologia a cui appartengono e gli elementi maggiormente rilevanti: tipo di azione, peculiarità dei personaggi, parodia o rappresentazione o movimenti di scena. Vengono inoltre analizzati i temi –onore, parodia, amore–, l'ambientazione –urbana, popolare, bucolica– i personaggi tipici del genere, il linguaggio –il verso, la metrica, le figure retoriche e gli strumenti dell'*entremés*– e la rappresentazione, ovvero le scelte di regia, attraverso le informazioni intratestuali e le note teatrali.

L'Appendice 3 della tesi consiste nell'edizione critica degli *entremeses* e *bailes*, che viene preceduta dalla nota bibliografica relativa all'ubicazione dei manoscritti e delle stampe accertate utilizzate per questa edizione. Vengono citati tutti gli esemplari delle opere finora rintracciati. Ciascuna opera è accompagnata da un piccolo prologo che riassume le informazioni essenziali e commenta le peculiarità del testo. Questi *prologuillos* risultano funzionali alla lettura dei testi, in quanto raccolgono e organizzano dati e informazioni che si incontrano nel corso di tutta la tesi.

Le motivazioni che hanno condotto alla scelta all'interno dello studio di una delle versioni esistenti di un dato testo, a scapito di altre, vengono illustrate nella sezione dell'Appendice critica (3.5). Operazione imprescindibile per questo processo di selezione è stata la ricognizione di tutte le varianti presentate da esemplari diversi dello stesso testo, che sono state raccolte nel Registro delle Varianti (3.6). La Bibliografia finale della tesi include la lista di pubblicazioni e articoli utilizzati per questo studio, così come gli studi correlati al tema trattato che sono stati consultati.

CONCLUSIONI

La saga della famiglia Olmedo occupa un posto di rilievo nella catena di avvenimenti che tracciano la storia del teatro spagnolo. L'origine nobile di Olmedo Tofiño (padre) –maggiordomo di un conte aragonese– e la sua passione fin dall'infanzia per il teatro ne delineano un carattere di uomo colto, religioso e con una agiata posizione sociale sempre in contatto con i centri di potere. Egli cominciò a lavorare come attore con l'appellativo di *El gallado Olmedo* dopo aver abbandonato il proprio status sociale, incompatibile con la professione teatrale. Nel corso di tre lustri,

lavorando in sei diverse compagnie teatrali, acquisì l'esperienza necessaria per fondarne una propria, la quale rimarrà tra le favorite a corte per più di trent'anni. La fondazione di una compagnia di attori, di cui egli fu uno degli *autores de comedias* e la cui attività promosse in prima persona, migliorò, a partire dal 1631, la considerazione sociale nei confronti del mondo dello spettacolo. Nonostante le forti critiche rivolte al teatro dal settore ecclesiastico, il nuovo carattere di impresa teatrale con fini misericordiosi – mantenimento economico di ospedali – permise a questo collettivo l'appoggio necessario per poter affrontare i propri detrattori e creare una struttura più solida tale da garantire una maggiore longevità all'arte teatrale con alti livelli di professionalità.

Tuttavia, allora come oggi, vivere di teatro non assicurava una vecchiaia serena, vedendosi costretto Olmedo Tofiño a ricorrere all'aiuto del re Felipe IV, a causa delle difficoltà economiche, negli ultimi suoi anni di vita. Forse per questo suo figlio, Olmedo Omeño, attore nel ruolo di *primer galán* per tutta la vita, mai prese la decisione di dirigere una compagnia e inoltre seguì i corsi di studio e si diplomò in Canonici presso l'Università di Salamanca, probabilmente con l'intenzione di garantirsi un'occupazione "ben remunerata".

La cosa certa è che l'Olmedo oggetto di studio di questa edizione, finì per preferire la creazione del verso e la sua corporeità sulla scena, decisione che il pubblico coevo gradì tributando grande fama all'autore, come riferiscono i cronisti. Si parla di lui in un panegirico in cui l'attore Juan Rana lo cita direttamente. Il famoso buffone ci offre l'unico ritratto che si conserva dell'attore:

Mas, ¿cómo he ser Olmedo
con la cara de un Macías,
bigotillo a la francesa,
planta de retrato, y vista
la capita a la gineta
y con el habla de almíbar?

Il suo nome è conosciuto da tutti gli studiosi del teatro barocco, abituati a incontrarlo in posizione di rilievo negli elenchi dei personaggi (*dramatis personae*) o nelle didascalie a margine dei copioni teatrali.

Il corpus di opere teatrali brevi che ci ha lasciato è una dimostrazione del suo “*ingenio y discreción*”, come assicura un cronista dell’epoca, una traccia ulteriore della sua vita avventurosa e delle sue esperienze nel calcare le scene. Questa tradizione familiare avrà un seguito non solo con i suoi fratelli e sorelle, ma anche con i figli Gaspar y Alonso Olmedo Escamilla –commediografo il primo e celebre attore nei ruoli di *gracioso* il secondo– e in seguito con i nipoti, senza poter escludere ulteriori ramificazioni.

Tra i dati più curiosi emersi da questo studio vi è la peculiarità di alcuni fatti accaduti a questi tre uomini di teatro omonimi e membri di una stessa famiglia. Non mancano situazioni quali un duello a morte, la persecuzione del *Santo Oficio*, un attacco di pirati e un naufragio, il rapimento di una sposa, illegali però consentite unioni civili, figli fuori del matrimonio, l’intercessione della monarchia, la perdita e il recupero dello status sociale, la nomina a valvassori e nobili dei membri della famiglia da parte del re, e altro ancora.

Il corpus teatrale di Olmedo non è molto numeroso se confrontato a quello di altri commediografi a lui contemporanei, né raggiunge il livello qualitativo dei più celebri, tuttavia nelle sue opere si nota una profonda attenzione e cura nella versificazione, frutto della sua giovanile passione per la poesia, e uno speciale rilievo attribuito alle problematiche sceniche, con numerosi effetti comici ed estetici, cosa evidente soprattutto nelle sue danze. Due dei suoi intermezzi –*La dama toro* y *El Sacristán Chinchilla*– seguono il paradigma nel quale domina l’azione motivata da una burla: essi non risaltano né per la scelta delle tematiche né per intensità drammatica, anche se in queste due opere si nota una particolare attenzione alla prossemica, cioè al movimento sulla scena e alla relazione fisica tra i personaggi, con risultati molto efficaci e di grande comicità. A volte assistiamo a momenti di gestualità e situazioni comiche che rimandano ai *lazzi* italiani e che ritroviamo anche nel cinema muto degli inizi del secolo XX. D’altra parte, l’intermezzo *Las locas caseras*, pur avendo un’azione quasi nulla, lo possiamo considerare dei più originali poiché presenta un quadro di costume dell’epoca poco ricorrente in questo genere di opere: l’incontro di cinque donne in una

casa per una cioccolata che è pretesto per vantarsi di presunti lignaggi. Questa parodia di un ambiente sociale di alta classe –o con pretese di esserlo– così ben conosciuto da Olmedo, rivela, oltre ad ampie dosi di ironia e comicità, un importante valore di documento storico sui costumi dei cortigiani del secolo XVII.

L'intermezzo burlesco *Píramo y Tisbe* è l'unico che incontriamo pubblicato e fu scritto, probabilmente, nel periodo di massima maturità poetica dell'autore. La parodia di miti religiosi e profani era una tematica ricorrente tra i commediografi barocchi: tra questi il mito di Píramo e Tisbe ebbe grande diffusione e ripercussioni in Spagna e nel resto d'Europa, come testimonia anche l'utilizzo che ne fa Shakespeare in *A Midsummer Night's Dream*. Olmedo contribuì a questa tendenza con un'opera che mostra caratteri di maturità creativa, come la rielaborazione dei personaggi per adattarli al paradigma teatrale dell'intermezzo, la raffinata sintesi tra musica, recitazione, canzoni e danza o l'appropriata selezione della metrica in relazione alla maschera e all'azione. Aggiungiamo che la sua maggiore estensione in versi e la divisione dell'intermezzo burlesco in due parti ne fa quasi un precedente della zarzuela. E' un peccato che a questo intermezzo manchino i versi finali.

Nelle danze scritte personalmente da Olmedo percepiamo il suo stile personale. Durante il secolo XVII le danze di tipo pastorale andarono esaurendo la propria efficacia e iniziarono a non incontrare più i gusti del pubblico a causa della loro ripetitività tematica e della loro inflazione sulle scene. Olmedo sceglie questo contesto e tradizione per ambientare le sue danze, supplendo alla carenza di novità con la discreta qualità dei versi. Tratta, dunque, il tema dell'amore nelle sue più variegata sfaccettature: gelosie –reali o inventate–, lotte, lamenti e riconciliazioni sono il motore dell'azione portata avanti da pastorelle e pastorelli.

Tuttavia Olmedo non resiste alla tentazione di mettere alla prova le proprie capacità poetiche prendendo parte alle mode letterarie della sua epoca. Così, segue la tradizione di ritrarre il canone della bellezza femminile, fa esperimenti con parole sdrucchiole –danza di *El retrato, en esdrújulos*–, per fare, in seguito, una parodia di questa sua stessa opera –danza di *Lanturulú*–. Utilizza inoltre l'espedito di scrivere danze usando a questo scopo i titoli di commedie famose –danza di *Los títulos de Comedias*–, arrivando addirittura, cosa molto originale, a includere un titolo in ciascun verso. Se il risultato di questi esperimenti letterari sia degno di nota, si presta a opinioni,

però mostra senza dubbio la curiosità creativa dell'autore. Nonostante la propria originalità, Alonso de Olmedo, non esita ad appropriarsi, com'era costume dell'epoca, di una canzone famosa, seppure di un altro autore, per includerla nel nucleo delle sue danze o anche a farsi ispirare da una melodia per creare attorno ad essa una danza, tramite l'aggiunta di dialoghi e versi.

Siamo coscienti delle difficoltà che presenta lo studio di opere teatrali danzate, dato che il materiale sui passi di danza –*mudanzas*– è scarso e i copioni teatrali non sono di grande aiuto per chiarire la questione. Lo studioso deve sempre tener ben presenti tutti gli elementi che danno forma all'esecuzione di una danza (musica, passi, costumi...) e che vanno tenuti nella giusta considerazione al fine di avere un'idea di quello che dovrebbe essere il risultato finale. La varietà e ricchezza del folklore nella danza e la sua importanza sulla scena è fuor di dubbio e, in parte, possiamo solamente immaginarla:

Yo gusto de zarabandas
folías y paradetas
zíngaras y, en fin, amiga,
de tonadillas traviesas
que pellizcando el oído,
el alma me cosquillean
y en el cuerpo me introducen
alegría tan inquieta
que a su impulso pies y manos
y ojos se zarabandean.

(Danza di *La gaita gallega*)

Durante l'elaborazione di questa tesi sono venute alla luce tematiche e spunti per ulteriori linee di ricerca. Una di queste, che riscuote il mio particolare interesse, riguarda lo studio degli elementi della rappresentazione. Riteniamo possibile e fruttuoso approfondire le questioni riguardanti la messa in scena, la prossemica e il linguaggio

paraverbale. Una maggiore conoscenza di questa materia, nonostante la scarsità di dati, potrebbe favorire un arricchimento della scena attuale. La crescente collaborazione tra filologi e attori allo scopo di scambiarsi esperienze e conoscenze può solamente portare risultati positivi. La tradizione scenica trasmessa attraverso generazioni di attori si somma ai risultati della ricerca scientifica in favore di un mutuo arricchimento: da un lato, conoscere gli elementi del passato, dall'altro, contribuire alla sua longevità ed evoluzione. Il potenziale di trasgressione che caratterizza il teatro breve è una componente insostituibile nel patrimonio teatrale. Con questa edizione di opere teatrali brevi di Alonso de Olmedo, che reclama il suo posto accanto a quelle già pubblicate su altri autori barocchi, intendiamo contribuire all'opera di riscoperta di testi inediti che si trovano, in gran parte, presso la Biblioteca Nacional de Madrid. Niente gratificherebbe di più il curatore di questa edizione che poter assistere alla messa in scena di alcuni di essi.

THE *TEATRO BREVE* OF ALONSO DE OLMEDO: STUDY AND EDITION

SUMMARY

This doctoral dissertation is part of a larger research project, carried out under the auspices of the “Seminario de los Siglos de Oro” of the Complutense University of Madrid, whose objective has been the recovery of short theatrical texts from the Spanish Baroque. The project has published the short comic plays catalogued as *entremeses*, *bailes*, *jácaras*, and *mojigangas*, theatrical forms originally performed during the intermission of the Baroque *comedia*, which, when considered as a whole, define the so-called *Fiesta Barroca*. Thanks to this archival research, many of these previously unpublished texts have been brought to light, texts that had been read only by a few specialists. In many cases, all that was known of them were their titles as they appeared on various lists and in the catalogues of libraries, particularly those of the Biblioteca Nacional de España.

This study compiles the complete short drama –in this case, *entremeses* and *bailes*– of the playwright Alonso de Olmedo Omeño, a renowned actor in the 17th Century, famed for his performances in the role of *galán*. Noble by birth, he participated in the most well-known theatre companies of the time: those of Alonso de Olmedo Tofiño (his father), Manuel Vallejo, Diego Osorio, Mariana Vaca, Juan Pérez Tapia, Pedro de la Rosa, Simón Aguado, Juan de la Calle, and Antonio Escamilla. These companies were usually the favorites of the royal court to perform *autos sacramentales* in the city of Madrid.

Tracing Olmedo’s biography has been a challenge, since his father and his son shared his name and surname and were also involved in the theatre. For this reason, Baroque commentators who chronicled the lives of actors occasionally confused the details relevant to each Olmedo. To differentiate them, in this study their second surname is used, key dates are provided, and their respective biographies are included (see Index: 1.1):

- Alonso de Olmedo Tofiño: *autor de comedias* (father)
- Alonso de Olmedo Omeño: actor, *primer galán* (subject of this study)
- Alonso de Olmedo Escamilla: actor, *gracioso* (son)

In an attempt to complete this biographical information and to better understand its specific historical context, this study includes a chapter on the daily life of an actor in the 17th Century (see Index: 1.2). Among the topics covered in depth are the formation of theatre companies, the work of the actor, his relationship with the audience, and his social position.

The delimitation of the complete texts written by Alonso de Olmedo, and the subsequent determination of their definitive versions, are accompanied by commentary on the criteria used in the process of this selection, as well as corrections of errors of attribution committed in the past (see Index: 1.3). This dissertation concludes that the plays written by Olmedo are the following:

ENTREMESES:

La dama toro

Las locas caseras

El sacristán Chinchilla (y Tirra Tirra)

Píramo y Tisbe (burlesque)

BAILES:

La abejuela

Las arias (uncertain attribution)

Bernarda y Pascual

Dos áspides trae Jacinta (uncertain attribution)

Las flores

La gaita gallega

Lanturulú

Men, ga y Bras

La niña hermosa

El retrato en esdrújulos

Los títulos de comedias

For an analysis of Olmedo's work (see Index: 2), his plays have been classified each according to the paradigm to which they belong, whether the salient feature be the action, the characters, elements of parody, or the representation or movement on stage. Likewise, this chapter analyzes the plays' themes (honor, parody, and love), space (urban, common, or pastoral), the characters specific to the aforementioned genres, the language (verse, metrics, figures of speech, and stylistic devices), and –relying on intratextual information and stage directions– the representation (or *mise-en-scène*).

The third chapter of the dissertation is composed of the edited texts of the *entremeses* and *bailes* mentioned above, each preceded by a bibliographic note indicating the location of the manuscript or printed copies that have been contrasted for this edition, as well as a record of all known copies of the plays. Each one of these short plays is also reproduced with a brief preface that summarizes the action and comments on other peculiarities of the text. These *prologuillos* are useful for reading the texts, since they concisely present information distributed throughout the dissertation.

The motivations for choosing one of the existing versions of a text for inclusion in this study over others are explained in the “Apartado Crítico” (3.5). It has been essential to take note of the variants present in a single text, and they are compiled in the “Registro de Variantes” (3.6). The bibliography provided at the end of the dissertation includes a list of books and articles used for this study, as well as other relevant studies on the Spanish Baroque theatre which have been consulted.